

onde viver é possível

Reflexões teórico-práticas de arquitectura e arte



Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
Maria Catarina Bota Vasques Leal
Apresentada ao Departamento de Arquitectura FCTUC 2012
sob orientação do Prof. Dr. João Mendes Ribeiro

Agradecimentos

Obrigada por tudo.

Mãe
Pai
Avó
Pedro
Joana
Mafalda
Cláudia
Susana
Mário
Emmanuel
Carolina
Filipe
Luísa
João

e amigos

onde viver é possível

Reflexões teórico-práticas de arquitectura e arte

Sumário

Introdução	9
1. Arquitectura e Arte	11
1.1 De traços dados [notas breves sobre a relação da arquitectura e arte do século XX]	13
1.2 Território, Forma e Espaço-Tempo [Uma proposta de entendimento enquanto momentos de análise, reflexão e criação]	21
1.3 Aires Mateus e Fernando Calhau [O cabimento na investigação]	27
2. Aires Mateus e Fernando Calhau	33
2.1 De um ponto ao infinito [Reflexões sobre o território]	35
2.2 Materialização de um Quadrado imaginário [Reflexões sobre a Forma]	41
2.3 Stage [Reflexões sobre o espaço-tempo]	49
3. Casa em Brasfemes	57
3.1 Vários tons de verde [análise e descrição do território]	59
3.2 Água dura em pedra mole [implantação e desenho da forma]	63
3.3 Onde a vida é possível [criação de limites do espaço-tempo]	67
3.4 Desenhos Técnicos	71
Conclusão	85
Bibliografia	89
Tábua de ilustrações	93



A caminho de Brasfemes

Introdução

Ninguém perguntou aos artistas de ontem e de hoje o que é arte, perguntou-se que é da linha pura, sóbria, clara, pedra mortificada, porque a forma, a forma tal como se mostra, cansa-nos e gasta-nos. Por isso, sem voltas, nem caprichos, abriram-se-nos os olhos, isolados entre a multidão forasteira, sentados, alheios aos ruídos, o que nos entretinha era a vida.¹

Nesta dissertação propomos uma viagem onde as coordenadas nos são dadas pela relação estabelecida entre a arquitectura e a arte. Nesta viagem, e fazendo-nos acompanhar dos arquitectos Manuel e Francisco Aires Mateus, e do pintor Fernando Calhau, propomos três paragens obrigatórias – o território, a forma e o espaço-tempo. Momentos de reflexão e criação, essenciais para chegar ao nosso destino – *Casa em Brasfemes*.

No capítulo 1 propõe-se uma análise da história da arquitectura e da arte do século XX, dividida em dois momentos representativos. Um primeiro, esclarecedor do resultado das filosofias racionalistas que marcaram o início do século, e um segundo, elucidativo do pensamento humanizado, desenhado ao longo da segunda metade do século. Posteriormente é feita uma aproximação ao nosso entendimento das terminologias reflexivas e criativas – território, forma e espaço-tempo seu significado e implicação no momento de criar arquitectura e arte. Por último esta pesquisa apresenta uma reflexão justificativa da escolha dos arquitectos Manuel e Francisco Aires Mateus e do pintor Fernando Calhau como casos de estudo importantes ao nosso trabalho.

No capítulo 2 é sugerida uma procura consciente das relações implícitas à arquitectura dos Aires Mateus e à arte de Fernando Calhau, tendo em conta o território, a forma e o espaço-tempo como pontos orientadores de reflexão e análise.

Finalmente, no capítulo 3, é apresentado o projecto *Casa em Brasfemes*, através de desenhos e imagens que surgem como o resultado da anterior reflexão teórica acerca do território, a partir do qual é possível definir limites, transformados em forma, dentro da qual se desenha o espaço e o tempo. Este capítulo surge como resultado da análise teórica, em conjunto com as impressões proporcionadas por esta viagem “planeada” pela arquitectura e pela arte.

¹ LISBOA, Isabel, citada por ALVES COSTA, Alexandre, “Pela paisagem pobre, irrenovada” in *Só nós e Santa Tecla*. Porto: Dafne, 2008. P.59.

1. Arquitectura e Arte



Fig. 1 *Villa Savoye*, Le Corbusier 1928

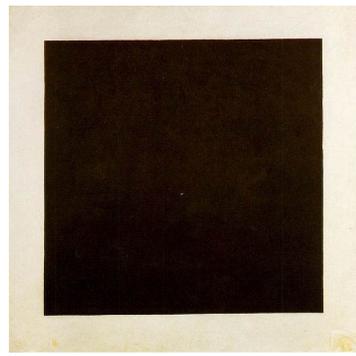


Fig. 2 *Quadrado negro sobre fundo branco*, Kazimir Malevich 1915

1.1 De traços dados

[notas breves sobre a relação da arquitectura e arte do século XX]

Não é possível entender a evolução da arquitectura e do urbanismo moderno sem levar em conta as suas contínuas relações com a arte.²

A arquitectura e as artes têm desde os seus primórdios vindo de braços dados a traçar os seus próprios caminhos, marcados por desvios de direcção que mais não fazem que assinalar mudanças de paradigmas. De forma a melhor compreender, intervir e construir um olhar crítico, nada como reflectir sobre as atitudes, os motivos e consequências que desenharam e construíram o legado da arquitectura e das artes. Esta análise será feita essencialmente tendo em conta a abordagem ao território, ao desenho da forma e à criação do espaço-tempo, através de um paralelismo antagónico que ficou desenhado pelo início e a segunda metade do século XX.

As produções arquitectónicas e artísticas, até meados do século XIX, procuravam o seu génio e inspiração no mundo real, através da representação mimética da natureza. Evidenciam nos finais do século XIX, um paulatino abandono da “arte da mimese”, através da crescente procura de novas guias de expressão, assentes numa mentalidade racional, funcional e sistemática. Estas ideias viriam a expressar a revolução que se desenhou ao longo do século XX. A atitude crescente de cortar com um passado entregue à natureza, em favor da máquina, das tecnologias e da velocidade, como resposta às novas necessidades do homem moderno, foram factores determinantes, que se manifestaram na arquitectura e nas artes no início do século passado.

Na arquitectura, a evolução tecnológica e a implementação das primeiras estruturas pré-fabricadas, aliadas à sistematização e à criação de modelos funcionais onde a arquitectura era trabalhada como objecto maquinal, foram factores cruciais à exploração de uma arquitectura de carácter nómada. Uma arquitectura que não se agarra, não estabelece relações, não cria raízes com o território. Esta relação, ou melhor dizendo, a falta dela, torna-se evidente quando analisamos as primeiras obras de Le Corbusier.

² MONTANER, Josep Maria in *A Modernidade Superada, Arquitectura, Arte e Pensamento do Século XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001, P. 149.

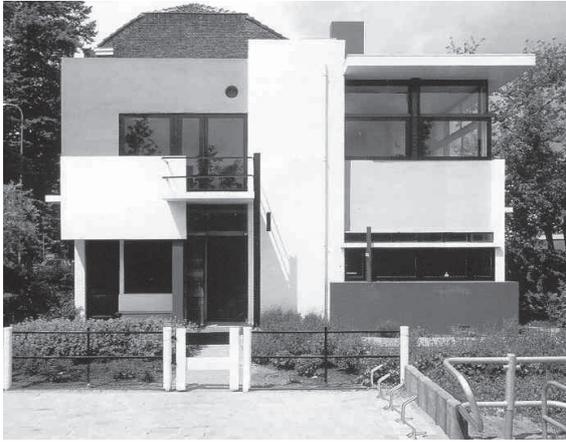


Fig. 3 *Casa Schroder*, Gerrit Rietveld, 1920



Fig. 4 *Guitarra*, Pablo Picasso, 1912

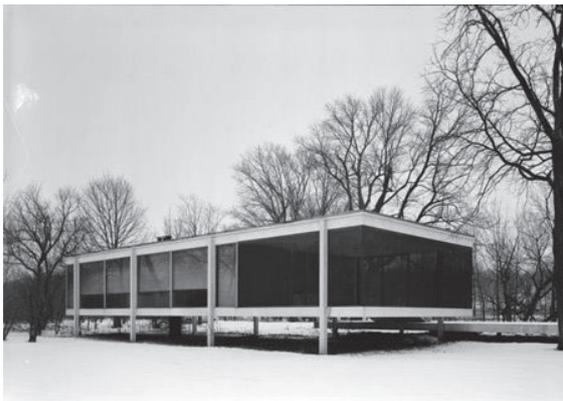


Fig. 5 *casa Farnsworth*, Mies Van Der Rohe, 1951

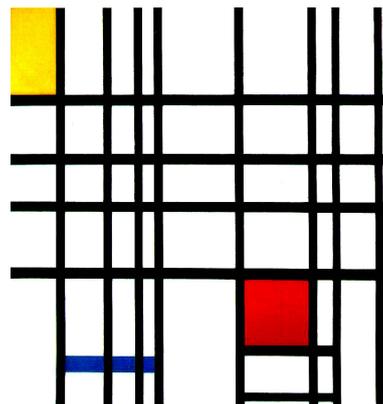


Fig. 6 *Composição com vermelho, amarelo e azul*, Piet Mondrian, 1921

A *Villa Savoye* (Fig.1) é um exemplo representativo e evidente do assumir da arquitectura, como objecto que funciona e trabalha com total autonomia da sua envolvente “utilizando o lugar específico como uma simples plataforma de provas.”³

Também nas artes plásticas, o início do século XX ficou marcado pelo afastamento gradual do território. Neste momento da história é criada uma nova linguagem, onde as linhas, os planos geométricos e as cores puras, se assumem como protagonistas de uma luta pelo anti-orgânico. Esta linguagem, explorada e iniciada pelos cubistas, é transmitida através da decomposição e desfragmentação do real, com o intuito de alcançar o mínimo representativo. Através do abstraccionismo geométrico trabalhado pelas mãos dos suprematistas, foi possível formalizar a ruptura “total” com o território, um bom exemplo desta nova linguagem representativa, é visível na obra de Kazimir Maliévitch, *quadrado negro sobre fundo branco* (Fig.2).

Neste início de século, a forma ou volumetria da arquitectura, é também alvo de transformação, consequência dos imperativos da época. Esta assume contornos puristas, geométricos e precisos. Um trabalho compositivo de planos, que permitem fechar e delimitar o objecto, com total liberdade em relação ao espaço interior e, como vimos anteriormente, autónoma ao território. A casa *Schroder*, (Fig.3) do arquitecto holandês Gerrit Rietvelt, é um projecto formalmente curioso pela relação que estabelece com a pintura, mais concretamente com a composição pictórica de Piet Mondrian. De destacar ainda a aplicação dos “16 pontos de uma arquitectura plástica”, sugerida por Theo Van Doesburg (1924), que enfatiza a importância que é dada neste período da história à teorização e criação de métodos e sistemas, como formulas matemáticas aplicável à arquitectura.

Esta forma, traduzida e comunicada no início do século através da decomposição e base geométrica, é também trabalhada pelas artes plásticas. Uma das obras representativas da forma criadora e provocatória deste afastamento formal e consciente do objecto real, é a *guitarra* (Fig.4) de Pablo Picasso, uma obra representativa das suas palavras quando afirma “que a questão principal é a forma e quando se cria uma forma ela está lá e vive a sua própria vida.”⁴

A concepção do espaço foi onde se centrou a atenção da primeira geração de arquitectos modernistas. Este espaço, assente na doutrina funcionalista e racionalista, segue o desenho de planta livre, onde os espaços interiores são trabalhados como um único espaço. Por sua vez, este espaço é possibilitado pelo desenho estrutural autónomo e enfatizado pelo uso de grandes planos de vidro, onde a luz desenha da mesma forma o único espaço-tempo. Um exemplo representativo desta nova composição espacial, possibilitada pelos claros avanços da engenharia, é a casa *Farnsworth* (Fig.5), do arquitecto Mies Van Der Rohe. Esta obra surge como símbolo perfeito das premissas delegadas pela arquitectura do início do século XX.

³ *Idem, ibidem*. P.43

⁴ PICASSO, Pablo Citado por Schneckenburger, Manfred in *Arte do Século XX, Escultura*. Koln: Taschen, 2001, P.429

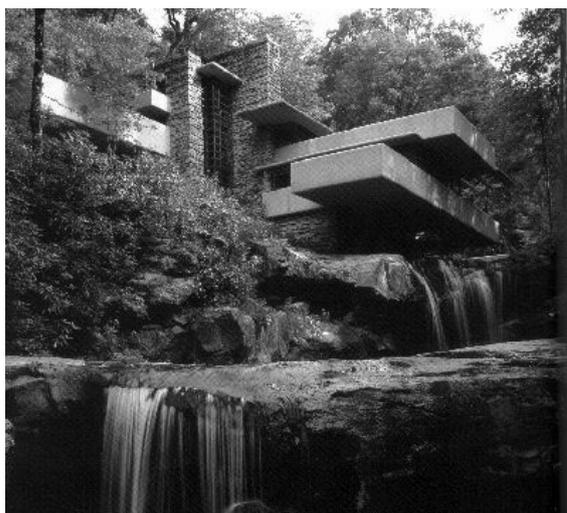


Fig. 7 *Casa da cascata*, Frank Lloyd Wright, 1936



Fig. 8 *Uma Linha Feita a Caminhar*, Richard Long, 1967



Fig. 9 *Casa Schminke*, Hans Scharoun, 1933



Fig. 10 *Peine del viento*, Eduardo Chillida, 1977

O trabalho do espaço nas artes plásticas desta época pode ser encontrado e interpretado através da leitura das composições dos planos pictóricos. Os contornos de formas geométricas e puristas delimitam e desenham espaços; e esta evidência é visível na facilidade com que são transportados para a criação de espaços e formas da arquitectura. Este 'espaço' aqui referido é evidente, por exemplo, na interpretação da obra *Composição com vermelho, amarelo e azul* (Fig.6) de Piet Mondrian, que oferece e cria coordenadas nítidas à construção de espaços arquitectónicos.

A importância do passado como base de ensinamento da arquitectura e das artes e a rejeição e esgotamento de algumas das temáticas representativas do início século XX acontecem sobretudo a partir da década de 30. Tendo sido exaltadas na segunda metade do século XX, estes paradigmas funcionaram como aspectos fundamentais que permitiram abrir uma brecha e reconstruir valores que tinham sido destruídos pela *tábua rasa* do início do século. Desta forma, é visível na arquitectura uma mudança reflexiva e construtiva no sentido de humanizar e encontrar um equilíbrio consciente entre a natureza e a máquina. Por sua vez, nas artes, este período da história é difícil de caracterizar ou traçar uma linha pensante, ou melhor, a única linha possível será mesmo o período de exaltação dos sentidos. Este é o momento da história da arte que fica marcado pela entrada em cena do vídeo e da performance enquanto meios possíveis de comunicar e trabalhar a arte e pela importância do fenómeno assinalado pela saída da arte à rua.

Neste período, a arquitectura volta a encontrar o território como pressuposto indissociável do pensar e do fazer. Através da análise e reflexão do passado, são recriados e utilizados elementos da arquitectura popular de forma simples, adaptando-a às novas possibilidades construtivas. A *casa da cascata* (Fig.7) da autoria do arquitecto Frank Lloyd Wright é um projecto exemplar de resposta a esta integração, pela mestria com que se adapta ao território envolvente, fazendo uso da própria natureza, como parte integrante da arquitectura.

Na arte, a presença do território fica neste período salvaguardada muitas vezes de uma forma limítima, através da utilização desse mesmo território como plano onde é registada a acção criativa. Esta abordagem é evidente num de muitos trabalhos de Richard Long intitulado *Uma Linha Feita a Caminhar* (Fig.8).

Também a partir da década de 30 do século XX se testemunhou uma transformação da forma, em resposta à racionalidade parca em significado. Através de uma atitude reactiva, vários arquitectos exploraram neste momento de viragem a utilização da linha orgânica como contraponto ao purismo geométrico. A casa *Schminke* (Fig.9) do arquitecto Hans Scharoun destaca-se pela capacidade criativa com que cose a arquitectura, utilizando a 'linha' da natureza.

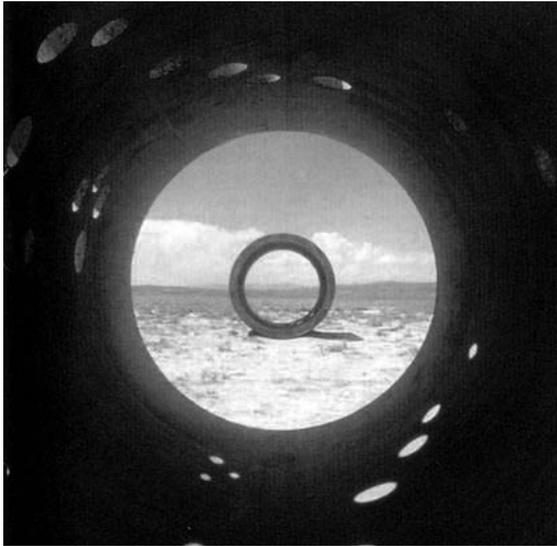


Fig. 12 *túneis de Sol*, Nancy Holt, 1970-1980



Fig. 11 *casa experimental*, Alvar Aalto, 1953

Neste período, a forma da arte, aqui analisada segundo os contornos da escultura, assume através de vários artistas o querer agarrar o território. Eduardo Chillida surge como mestre desta arte, num trabalho de forma que se traduz em medições de força e jogo de tensões com a noção de território. Esta abordagem é clara no trabalho *Peine del viento* (Fig.10), onde o artista trabalha o brutalismo e o dramatismo da forma, sublinhados pelo uso do ferro como que um prolongar criativo da própria natureza, onde o tempo será também ele escultor.

O trabalho de concepção do espaço é, na segunda metade do século XX, representativo da mudança de paradigma, evidenciada pela procura de uma quarta dimensão. A utilização dos planos de vidros cuidadosamente dimensionados e localizados, permitem não só enquadrar a paisagem, como também construir espaço através da luz, ou seja, espaços construídos pelo tempo. *A casa experimental* (Fig.11) do arquitecto Alvar Aalto surge não como um exemplo magistral da concepção do espaço, mas sobretudo por representar uma procura de novas materialidades, formas construtivas, e filosofias, sublinhando a importância do experimentalismo, essencial à descoberta de novas variáveis que permitem construir novas e melhores arquitecturas, e em desfavor de um método ou sistema de fazer arquitectura.

A arte da última metade do século XX testemunha uma tentativa de representar o espaço que valorize a luz como elemento construtor e pertencente a esse mesmo espaço. Os *túneis de Sol* (Fig.12) da artista Nancy Holt são um exemplo ilustrativo desta tendência, onde “o tempo não é apenas um conceito mental ou uma abstracção matemática. Ele pode também tornar-se numa presença física.”⁵

⁵ HOLT, Nancy citada por Grosenick, Uta in *Mulheres Artistas, Nos Séculos XX e XXI*. Köln: Taschen, 2005, P.145.

1.2 Território, Forma e espaço-tempo

[Uma proposta de entendimento enquanto momentos de análise, reflexão e criação]

O território, a forma e o Espaço-tempo, surgem ao longo do presente trabalho como momentos importantes à criação e estruturadores centrais na lógica da linha de reflexão. Desta forma, esta pesquisa propõe encontrar as linhas que balizam estas terminologias, o seu significado e relevância. O modo como são interpretadas e comunicadas, surgem como aspectos fundamentais ao conhecimento da arquitectura e da arte.

O território, espaço envolvente físico e real que nos envolve, é sem dúvida, um pressuposto que nos influencia, condiciona e guia. É nele e através dele que se torna possível pensar, analisar, criticar e fazer arquitectura e arte. Numa constante soma e subtracção, como uma obra em constante construção e desconstrução.

Para a arquitectura, o território é traduzido pelo local de intervenção. Este território é um aspecto importante e pertinente que, ao longo da história da arquitectura, tem sido considerado e abordado de diversos modos, através de diferentes níveis de significado e importância, tal como referido na leitura histórica anteriormente abordada. Na verdade, não existem regras ou formas matemáticas de bem intervir, sendo que a análise e conhecimento de um dado território é uma questão assente na percepção, conhecimento, e nas memórias que constroem os valores próprios de cada arquitecto. O arquitecto, por sua vez surge como o construtor de uma marca, de um sinal, traduzido na vontade de assinalar e construir o lugar.

Por outro lado, no plano das artes, o território é entendido como a materialização representativa da temática do lugar construído e de paisagem natural – uma representação que tem ao longo dos anos assumido distintos contornos. Este território pode também ser palco das artes, quando a arte se assume como intervenção física que se instala na paisagem. O reconhecimento e leitura que o artista faz deste território, a forma como o utiliza e o transforma em matéria e legado inspirador, são neste trabalho, entendidos como intenções de análise e reflexão.

A forma surge como expressão física, objecto volumétrico, referencial e matérico que se implanta e se desenha e existe no território. Este objecto, que tem altura, largura, profundidade e, conseqüente, volumetria e geometria, tem também peso, texturas, cores, luz e sombra. A forma de que falamos e que existe no território é veículo indispensável e código de linguagem que permite tanto à arquitectura como à arte, comunicar.

A forma desenhada pela arquitectura é tida e analisada como limite exterior do espaço habitado, que através da matéria e da estrutura, elementos fundamentais à arquitectura, se traduzem em volumetria formal. Esta Forma não deve ser tratada como consequência arbitrária, mas o resultado construtivo de uma série de variáveis, que contemplam o resultado da análise do território e a construção de uma linguagem adequada, de maneira a comunicar e justificar as ideologias que a suportam.

Para as artes, a forma é entendida como limite exterior e definida por matéria, que remete a um paralelismo com a arquitectura, quando a arte é a escultura. Contrariamente, para a pintura, a forma coincide com os limites do suporte, tela ou o limite de qualquer outra superfície que receba o desenho/pintura. Também é possível delimitar a forma quando a fotografia, o filme e o vídeo são técnicas utilizadas: o resultado físico do suporte de impressão, no caso fotografia, e dos limites criadores de enquadramento resultantes da projecção de filmes e vídeos.

Neste estudo, e tendo em vista uma aproximação à obra de Fernando Calhau, a forma é também entendida como limite do suporte técnico quando a bobine e película são consideradas o objecto de arte, portadores, assim, dos seus próprios limites. Esta ideia é clarificada adiante na presente dissertação, através de uma análise mais profunda e pela leitura das palavras conclusivas e justificativas do artista.

O espaço-tempo é a consequência da criação de espaço, tendo em vista a criação de uma quarta dimensão traçada pelo tempo. Este momento físico, só é possível de ser interpretado quando se transpõem os limites da forma, e se desenharam e contemplam os contornos interiores a ela, limites que não desenharam apenas um espaço mas também um tempo.

Para a arquitectura, este espaço-tempo, é representado não só pela materialidade física que organiza o interior da forma, mas também pelo desenho criador de espaços delimitados pela luz, essenciais ao reconhecimento, e através do qual a arquitectura se torna viva.

No plano das artes, o espaço-tempo ganha uma amplitude que permite um variado número de leituras, através da conotação conceptual que lhe pode ser associada. A sua representação mais evidente tem leitura e lugar na

escultura, quando a luz e a sombra, são elementos essenciais à comunicação e materialidade do objecto esculpido. O espaço-tempo pode também ser interpretado quando o suporte é planimétrico, com a análise da composição desenhada pelos contornos representativos do ponto, da linha, do plano, da mancha, da cor, quando estes criam limites que permitem não só delimitar espaços mas também interpretar o tempo. Este tempo é facilmente legível quando a luz-sombra e o claro-escuro são utilizados conscientemente como parte integrante da construção desta quarta dimensão.

1.3 Aires Mateus e Fernando Calhau

[O cabimento na investigação]

De modo a complementar e exemplificar o paralelismo e reflexão proposta entre arquitectura e arte, centrado na abordagem e leitura do território do desenho da forma e da criação do espaço-tempo, o presente trabalho pretende uma aproximação ao trabalho dos arquitectos Aires Mateus e do artista Fernando Calhau, ou melhor dizendo do pintor, como gostava de ser apresentado. A intenção de seleccionar arquitectos e artistas do panorama português, aliou-se, nesta dissertação, ao interesse e reconhecimento do trabalho de qualidade dos Aires Mateus e de Fernando Calhau. Contudo, as razões para esta escolha fortaleceram-se graças a vários outros factores que serão referidos a seguir.

A arquitectura de Manuel e Francisco Aires Mateus fascina pela clareza e simplicidade com que se afirma, esculpida por coordenadas geométricas precisas. Aqui, o objecto, que é forma da arquitectura, é criado como um laboratório, construído continuamente por quem o habita, e onde o tempo é desenhado pela luz, que permite a criação de espaços onde a vida é possível.

Paralelamente, a importância que esta dupla de arquitectos dá ao objecto *casa*, surge como fundamental, visto ser a temática tipológica a desenvolver na parte prática do presente trabalho, e a ser apresentada no último capítulo.

*Nós achamos que a casa é fundamental para o trabalho de um arquitecto, não só pela escala do projecto mas mais pelo compromisso com o próprio dono de obra. Este lado afectivo que as pessoas têm com o projecto de uma casa acaba por nos obrigar a uma investigação muito profunda*⁶

Outro dos aspectos tidos em conta na escolha da análise da obra de Francisco e Manuel Aires Mateus, é a importância e reconhecimento que a arte tem na criação da sua arquitectura. A pesquisa e aprendizagem da arte são condutoras e inspiradoras dos seus trabalhos, visível e sublinhada na forma como trabalham o objecto arquitectónico como escultura⁷.

⁶ AIRES MATEUS, Manuel “Yes MAM” in *Indexnewspaper* nº2, Porto: 2012

⁷ Este interesse pelas artes e plasticidade particular à arquitectura dos Aires Mateus, ficou sublinhada na forma como foi organizada a exposição: “Aires Mateus: Arquitectura” (CCB, 2005) que foge completamente aos contornos normais de uma exposição de arquitectura, numa intensão clara de exaltação dos sentidos, e de um experimentar e construir o espaço. Uma exposição coerente com os objectivos da arquitectura desta dupla, que comunica para além dos desenhos técnicos e das maquetas apresentadas.



Fig. 13 *House of Cards*, Richard Serra, 1969



Fig. 14 *The Poet's House*, Eduardo Chillida, 1980



Fig. 15 *House*, Louise Bourgeois, 1994

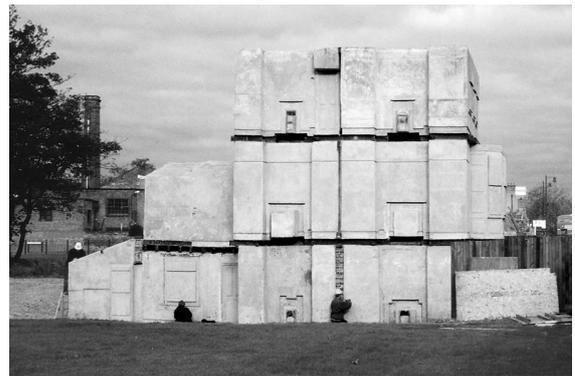


Fig. 16 *House*, Rachel Whiteread, 1993

Eu gosto muito da relação com a arte. Gosto muito da não desculpa, da impossibilidade, da condição de precisão, gosto imenso da ideia de não haver recuo e acho que a arquitectura procura muitas vezes essa ideia de recuo, a ideia de se poder refugiar em questões de carácter funcional... Nós temos de chegar exactamente ao mesmo nível de precisão do artista.⁸

A influência da arte escultórica na arquitectura da dupla Aires Mateus é clara. Nela encontramos influências desde a capacidade criativa dos espaços de tensão das lâminas de aço de Richard Serra (Fig.13), aos traços simples, aos recortes e limites preciso do preto e do branco da sombra e da luz da obra de Eduardo Chillida (Fig.14), à liberdade extrovertida e poética da artista Louise Bourgeois (Fig. 15), e até a presença do trabalho de molde, do negativo-positivo da escultora Rachel Whiteread (Fig.16).

O interesse pela obra do pintor Fernando Calhau reside sobretudo na sua capacidade criativa e conceptual, visível na sua abordagem simplista, clara e precisa. Por outro lado, destaca-se a importância do rigor associado ao tempo do fazer, e à representação e leitura visível desse processo como parte integrante da obra. É a exaltação do negro, do peso, do limite, do vazio, do claro-escuro, associadas a um pragmatismo invulgar de um artista completo.

Eu usava um sistema simples: o quadro funciona, ou não funciona. Era necessário voltar (...) a trabalhar outra vez até funcionar, ou seja até que o conceito que estava a ser posto em evidência se tornasse evidente, não ficasse completamente blurred, desfocado ou fora de foco.⁹

Se na obra de arquitectura dos Aires Mateus é possível vislumbrar a influência artística, não mesmo importante para a presente análise, é a preocupação e presença de reflexos e pensamentos arquitectónicos presentes na obra do pintor Fernando Calhau.

Desde da precisão e rigor como afirmação de obra concluída, à preocupação e visibilidade do processo na obra do pintor, entendida como construção, é possível a leitura das várias opções em cada fase do seu trabalho. O pintor explora obsessivamente os conceitos de espaço-tempo, transpondo para os seus quadros através da utilização do preto e do branco, da luz e sombra numa alusão ao dia e sobretudo à noite. As suas fotografias, permitem desenhar o limite do construído e do vazio.

É evidente a importância dada ao ferro, ao peso, como um trabalho ou laboratório de construção, transferido para a sua pintura através da acumulação de várias camadas de tinta. Este método cria uma gravidade e *um-cada-vez-mais-pesado*¹⁰ que o atrai. Fernando Calhau explora as preocupações quanto às dimensões e proporções das suas obras na relação que estas estabelecem com o espaço expositivo. Este é o momento em que, segundo Calhau, dá existência à obra.

⁸ AIRES MATEUS, Manuel *in ibidem*.

⁹ CALHAU, Fernando "Sem Rede. Uma conversa com Fernando Calhau, em quatro noites de Fevereiro de 2001" *in Work in Progress*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. P.87-89.

¹⁰ CALHAU, Fernando *in ibidem*. P.185.



Fig. 17 *Untitled*, Donald Judd, 1965

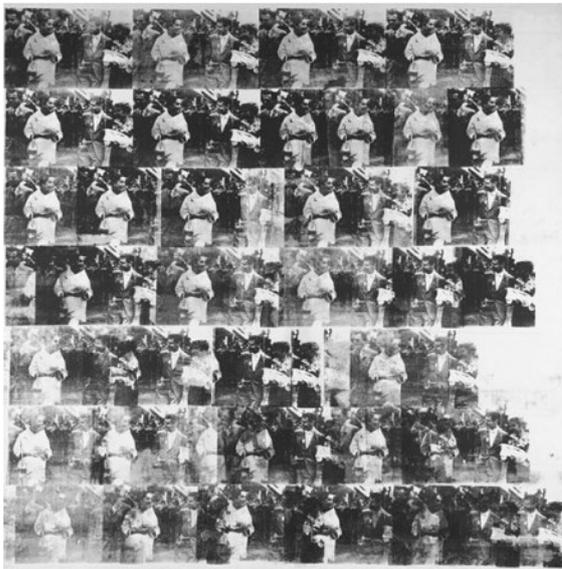


Fig. 18 *Men in her life*, Andy Warhol, 1962

Tenho uma relação intensa com a arquitectura. Tem a ver com as preocupações mínimas, mas também com um programa de interesse que me levou quase a seguir arquitectura. Cheguei a pensar que iria ser arquitecto, mas depois pareceu-me que seria excessiva maçada e decidi ser pintor.¹¹

Paralelamente a este interesse evidente pela arquitectura, é importante salvaguardar a importância de dois artistas americanos, fundamentais à construção do percurso artístico de Fernando Calhau. Se por um lado Donald Judd (Fig. 17) delineou o seu cavalo de batalha, através da utilização do mínimo de meios expressivos, anulação de ruído e procura do essencial; por outro, a Andy Warhol, (Fig.18) foi beber questões visuais e técnicas de representação, num abrir de olhos, ao potencial e poder representativo da serialidade.

¹¹ CALHAU, Fernando *in ibidem*.

2. Aires Mateus e Fernando Calhau

2.1 De um ponto ao infinito

[Reflexões sobre o território]

Numa aproximação e análise às questões do território e sobre o território, a presente dissertação pretende compreender a linha de pensamento que constrói a abordagem de Francisco e Manuel Aires Mateus quando intervêm no território através da Arquitectura, detentora do poder de desenhar o novo lugar, o lugar da futura arquitectura. Porque o território também se desenha através das artes, que por sua vez surgem e se fazem de memórias e matéria deste, propomos encontrar as directrizes que comandam o pintor Fernando Calhau, quando o território é protagonista e pressuposto criativo.

O discurso objectivo, claro e assertivo da dupla de arquitectos Aires Mateus permite uma compreensão facilitada da sua atitude e da sua forma de trabalhar e de interpretar o território, aspectos que permitem aos arquitectos garantir uma coerência construída de lugar, através da sua arquitectura. Campo Baeza refere que estes *São nítidos. Não tomam o lugar como referência para se adaptarem a ele, mas sim como ingrediente (material do projecto, dizem eles) para esse novo produto*.¹²

Francisco e Manuel Aires Mateus não lêem o território como um factor passivo, antes pelo contrário, procuram nele o ingrediente activo, capaz de se transformar, ele próprio, em matéria construtiva da própria arquitectura. Analisam o território e sintetizam essa análise ao essencial, diluem as restrições através da exaltação das potencialidades do sítio.

Um bom exemplo desta procura, consequente descoberta, e utilização do ingrediente como matéria de projecto, está nitidamente explorado na casa em Alenquer (Fig.19). Este projecto em que a ruína preexistente é trabalhada como matéria, limite da nova arquitectura, combina o tempo do antigo e do novo, sendo estes criadores de um mesmo espaço, circunscrito na forma que redesenha o lugar.

A fotografia é recorrente como técnica de processo de trabalho, através da qual os arquitectos descobrem e registam o território. Trata-se de um registo de provas e pistas que desenharam o trilho do mínimo como essencial. O território é dado a conhecer através de uma imagem, cautelosamente seleccionada e tratada a preto e branco¹³. Esta imagem tem a particularidade intencional de não mostrar

¹² BAEZA, Campo “Escavando o ar, Sobre a Arquitectura de Manuel e Francisco Aires Mateus” in *Pensar com as mãos*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011. P.93

¹³ O tratamento da fotografia a Preto e Branco vai de encontro ao grafismo utilizado pelos arquitectos. Onde os espaços utilitários são pretos e de circulação são brancos (ou vice-versa).

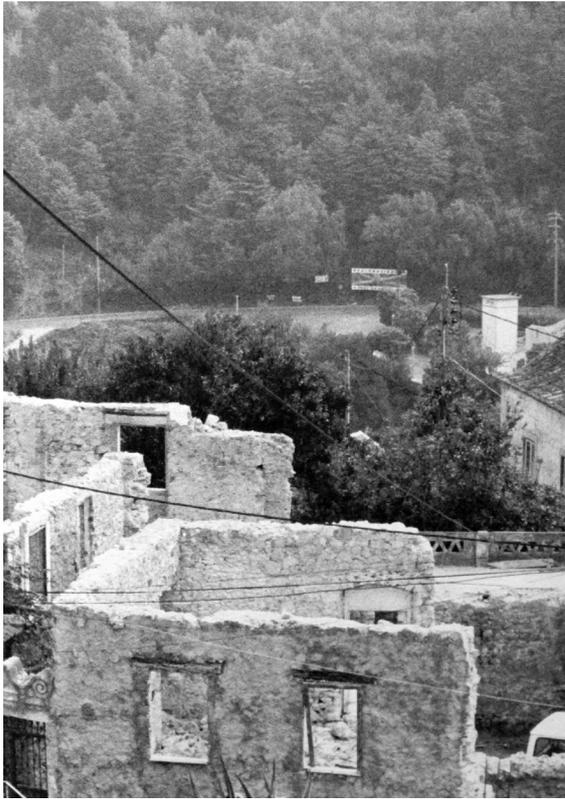


Fig.19 *Casa em Alenquer, Aires Mateus*



Fig. 20 *Casa em Alvalade, Alentejo, Aires Mateus*



Fig. 21 *Casa em Alcácer do sal, Aires Mateus*

o território segundo traçados nítidos e campo de visão ampla, mas através de um composição de planos, elementos e texturas que comunicam para além da própria realidade. A estas imagens são somadas algumas palavras descritivas, que nos permitem continuar a desenhar, fora dos seus limites, até ao “infinito”.

*O lote é “infinito”, um terreno de ondulação suave pontuado por sobreiros. O projecto surge como um ponto no território.*¹⁴ (Fig. 20)

*Num território de pinhal aparentemente infinito, a implantação da casa assinala um ponto.*¹⁵ (Fig.21)

Esta leitura de infinito associado ao território vem reforçar a ideia de que a informação visual retirada do sítio e concentrada numa imagem é suficiente. O que não se vê, mais não é que a sua repetição. Outro aspecto curioso é a descrição dos objectos arquitectónicos como ‘pontos’ numa utilização consciente e figurativa da ‘escala’ das palavras num território que se diz ‘infinito’. Este discurso claramente intencional é utilizado de forma a reforçar as suas arquitecturas precisas e de limites bem definidos, através de um objecto que se assume como parte integrante do território.

*(...) o que delas se espera é um desvanecer das origens até à imersão absoluta naquilo que as circunda, até que se confundam com o chão, onde assentam como uma pedra de fecho.*¹⁶

A noção de território é também trabalhada por Fernando Calhau, segundo contornos de um olhar exigente, selectivo e atento que tem como foco a paisagem natural, não construída. Este olhar traduz-se num trabalho criativo e de precisão, capaz de abstrair o ruído e exaltar o fundamento, que é posteriormente materializado através do mínimo de expressão.

*Essa necessidade de pouca coisa só podia vir de uma pessoa que via mais do que nós*¹⁷

Através de uma visão deliberadamente enquadrada, onde o limite assume um desenho cirurgicamente traçado, Calhau inicia o monocromatismo dos seus *quadros verdes*¹⁸ (Fig.22). Através deles o pintor inicia a sua representação mínima do território.

*(...) eram planos verticais, funcionavam um pouco como janelas, como ecrãs – quer dizer, talvez mais ecrãs do que janelas. Se rebateres esses planos verticais para o horizonte, comesas a ter superfícies semelhantes à superfície do mar, à superfície da relva, superfície da areia. Superfícies, no fim de contas, que são paisagens. (...)*¹⁹

¹⁴ Fragmento da Memória descritiva da Casa em Alvalade, Alentejo in Catálogo da exposição *Aires Mateus: Arquitectura*, Centro Cultural de Belém. Lisboa: Almedina/Fundação CCB, 2005.

¹⁵ Fragmento da Memória descritiva da Casa em Alcácer do Sal, in *ibidem*.

¹⁶ SEIXAS LOPES, Diogo “Abstraktkabinett” in *ibidem*.

¹⁷ SARDO, Delfim; in *Convocação I e II (Modo Menor e Modo Maior)*. Obras no Acervo do CAMJAP. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

¹⁸ Os *Quadros Verdes*, 1972-1974 são obras anteriores à ida de Fernando Calhau para Londres com Bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, para estudar gravura com o artista Bartolomeu Cid dos Santos.

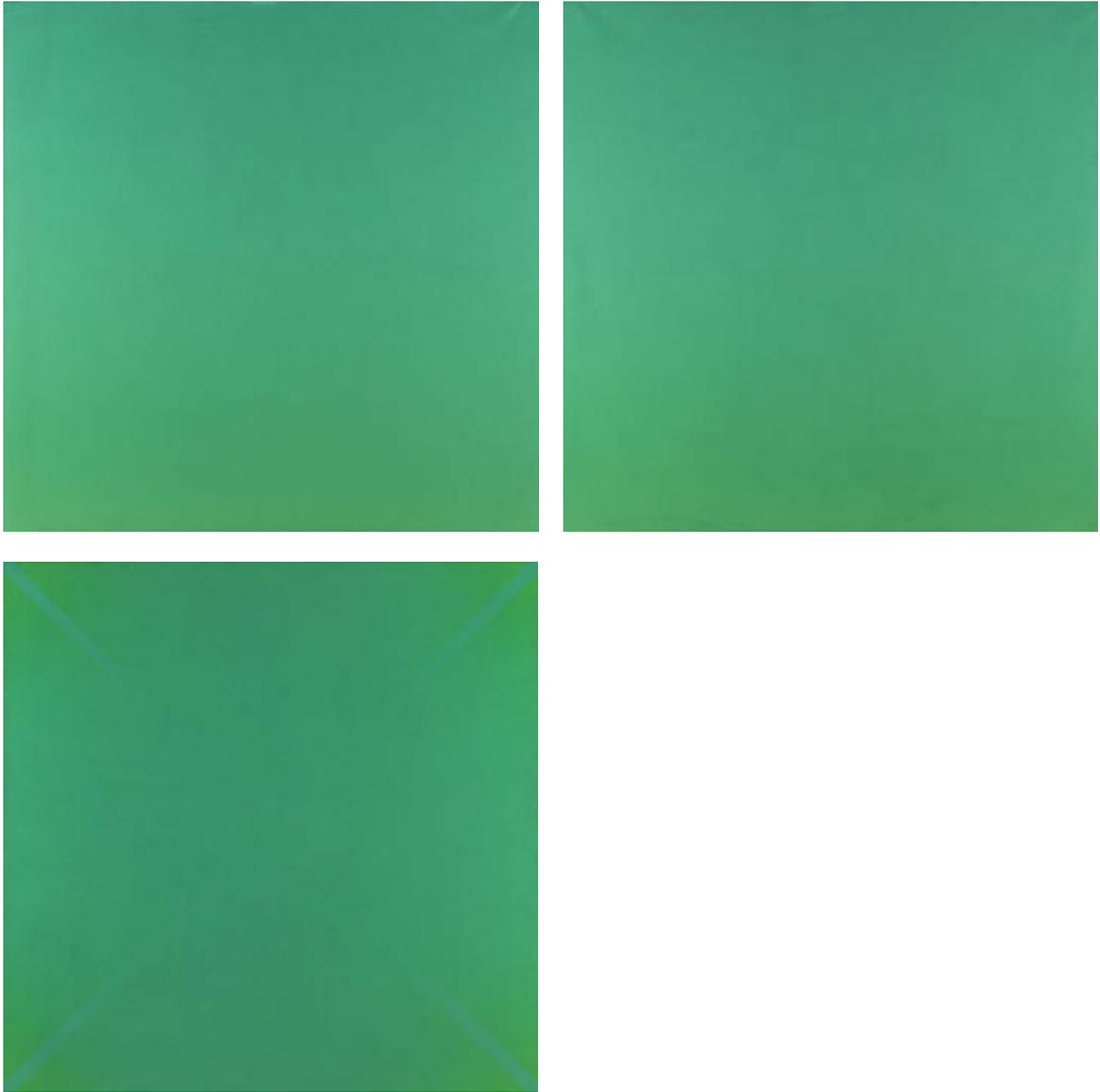


Fig. 22 *Quadros verdes*, Fernando Calhau, 1974-75

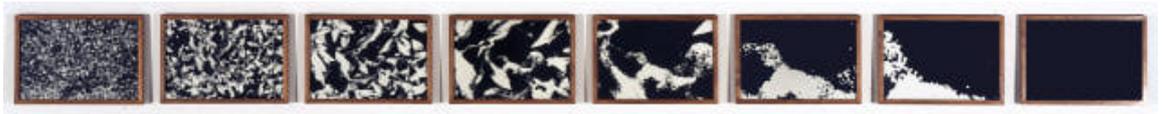


Fig. 23 *De um ponto ao infinito*, Fernando Calhau, 1976

Posteriormente à execução dos quadros verdes, Fernando Calhau encontra no suporte fotográfico, fílmico e videográfico, uma possibilidade de explorar uma nova linguagem plástica. Consciente da capacidade criativa do território, o pintor desenvolve, ao longo da sua vida profissional, vários trabalhos que lhe permitem explorar esta visão picada e em tensão com a paisagem. O pintor escolhe a anulação intencionada de referências, que impossibilita a criação e uma leitura da imagem normalizada de paisagem.

*Mas eu nunca fotografava o horizonte, ou seja, o enquadramento nunca permitia que se visse o horizonte. Portanto, cortava a possibilidade de criar uma paisagem. Uma paisagem clássica tem sempre, enfim, a terra e sempre o céu.*²⁰

Uma das obras de Fernando Calhau, que é neste trabalho destacada dando nome ao presente sub capítulo, é um trabalho que resume fortemente a intenção do pintor na captação da paisagem existente no território. *De um ponto ao infinito*²¹ (Fig. 23), consiste num conjunto de oito fotografias a preto e branco, de sucessivos close ups, que têm por base a imagem centrada nas folhagens de um arbusto. Esta obra, para além de reforçar a ideia de processo e seriação, tão caras ao pintor, é também ilustrativa, demonstrativa e conclusiva das suas intenções, quando este reforça, através dela, que a sucessiva aproximação de uma imagem real de paisagem nada mais é do que um plano monocromático.

A obra de Calhau que se entrega ao domínio do território sobre a temática de paisagem encontra assim, na não-paisagem, o seu verdadeiro campo de acção. Esta é assumida, trabalhada e evidenciada como ideia de plano estático e monocromático. Desenvolvida conceptualmente ao longo da sua vida profissional, esta ideia fica teorizada num dos seus últimos trabalhos, quando escreve em argon sobre fundo preto “This is not a Landscape”²².

Nesta breve leitura e análise aos trabalhos dos Arquitectos Aires Mateus e pintor Fernando Calhau, quando o território se torna tema de análise, é curioso constatar o uso recorrente de palavras como “ponto” e “infinito” aplicados a ambas as disciplinas. É ainda comum a ambas as obras a utilização da fotografia como forma de captação da realidade, de reconhecimento e leitura do território. Arquitectos e pintor analisam e tiram do território o mínimo essencial, não se deixando limitar pelos seus imperativos, e tirando partido do elemento potencial, trabalhando-o como único.

¹⁹ CALHAU, Fernando “Sem Rede. Uma conversa com Fernando Calhau, em quatro noites de Fevereiro de 2001” in *Work in Progress*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. P.99.

²⁰ CALHAU, Fernando, *ibidem*.

²¹ “Esta peça é claramente influenciada pelo filme de culto de Antonioni, Blow Up de 1966.” SARDO, Delfim “A pequena Noite, 5 Propostas para olhar a obra de Fernando Calhau” SARDO, Delfim in *Convocação I e II (Modo Menor e Modo Maior)*. Obras no Acervo do CAMJAP. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006. P.57.

²² Obra realizada para a exposição temporária conjunta com o escultor Rui Chafes, *Um passo no Escuro*, Realizada no Pavilhão Branco do Museu da Cidade em 2002.

2.2 Materialização de um Quadrado imaginário

[Reflexões sobre a Forma]

Tendo por base a análise de forma, este trabalho propõe uma aproximação ao objecto arquitectónico dos irmãos Aires Mateus, procurando traçar ideias, intenções e objectivos formais desta dupla de arquitectos. Nos trabalhos de Fernando Calhau, esta análise concentra-se intencionalmente nos limites físicos do suporte, quando, através da pintura, a tela e a folha de papel dão corpo à forma, ou ainda quando esta se traduz em películas²³ e bobines, através da fotografia, o filme e o vídeo.

A forma é trabalhada pela dupla de arquitectos Aires Mateus através de uma linha clara assente numa grande coerência, que nos permite um traçar fácil e lógico da geometria formal e volumétrica dos seus projectos. Constatou-se anteriormente a regular descrição dos objectos arquitectónicos implantados no território sobre a forma de 'ponto'. Este tem a função de ilustrar e aclamar a forma com que se definem, dando ênfase aos *traçados simples e claros, capazes de estabelecer prioridades, hierarquias e decisões acerca de condições concretas que encarnam o lugar*²⁴. Uma volumetria assente na precisão e pureza geométrica, trabalhada como um bloco maciço, esculpido pelo mesmo tempo com o qual se constrói a natureza.

*(...) estamos diante um trabalho dentro ou a partir das entranhas da terra, umas vezes mais viscoso, outras mais pétreo, entre o barro e a pedra.*²⁵

A simplicidade formal que é característica da arquitectura de Francisco e Manuel Aires Mateus é evidenciada pela regular utilização da implantação quadrada. Segundo o arquitecto Emílio Tuñón, *este predomínio está relacionado com a condição essencial e intemporal de uma forma de entender as dimensões de um edifício, mas também tem um evidente paralelismo com certas estruturas organizadas, como as formas clássicas de um palácio, as formas vernaculares da casa pátio, ou com a boîte à miracle da arquitectura Corbusiana.*²⁶ A forma quadrada traduz-se na procura evidente do mínimo, do essencial transformado em forma, que se limita e justifica nela própria.

²³ "o original da obra era a película fotográfica a partir da qual era feita a cópia heliográfica. A cópia heliográfica tinha apenas um valor demonstrativo" CALHAU, Fernando "Sem Rede. Uma conversa com Fernando Calhau, em quatro noites de Fevereiro de 2001" in *Work in Progress*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. P.101

²⁴ BELO RODEIA, João "Sobre un recorrido" in 2G nº28, *Aires Mateus*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. P.5

²⁵ *Idem, ibidem*. P.11

²⁶ TUÑÓN, Emílio "Sem coelhos na cartola" in Catálogo da exposição *Aires Mateus: Arquitectura*, Centro Cultural de Belém. Lisboa: Almedina/Fundação CCB, 2005.

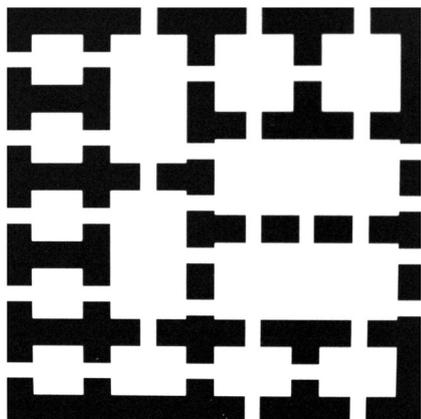


Fig. 24 *Casa em Alvalade, Alentejo, Aires Mateus*

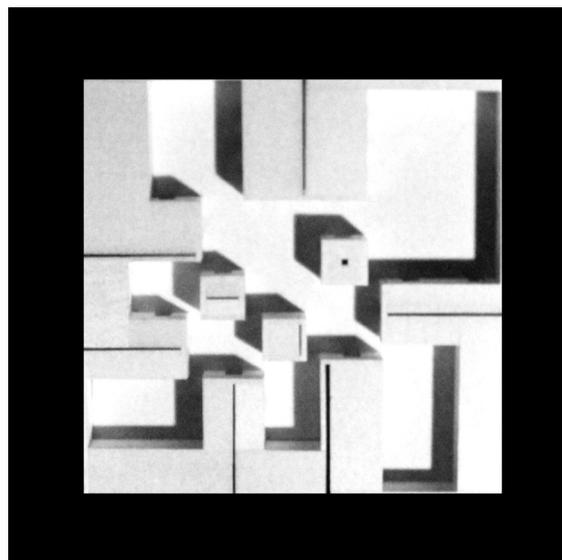


Fig. 25 *Casa em Alcácer do sal, Aires Mateus*

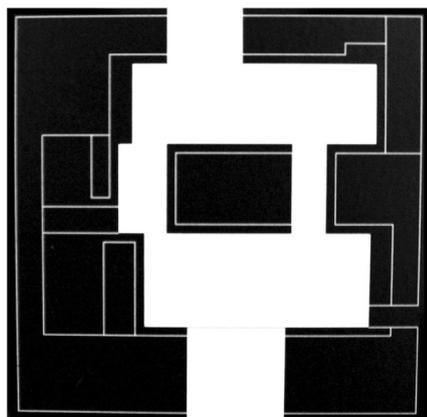


Fig. 26 *Casa em Melides, Serra de Grândola, Aires Mateus*

*O lote é “infinito”, um terreno de ondulação suave pontuado por sobreiros. O projecto surge como um ponto no território, um mínimo, um quadrado.*²⁷ (Fig. 24).

*Num território de pinhal aparentemente infinito, a implantação da casa assinala um ponto. A sua construção estabelece e modela um limite, entre o interior e o exterior.*²⁸ (Fig. 25)

Os limites da Forma que constroem a arquitectura só adquirem significado e ordem quando justificadas por uma ideia. Destaque-se, a propósito desta sugestão, as palavras de Campo Baeza, quando afirma “*Architectura sine ideia vana architectura est*”. *Uma arquitectura sem ideias é vã, está vazia, é forma banal.*²⁹

Francisco e Manuel Aires Mateus apresentam-se como arquitectos conscientes, pensadores construtivos e coerentes. Através da análise da sua arquitectura é possível constatar que a forma, para além do resultado de representação de uma ideia que *transparece sempre uma clara intenção de fazer prevalecer uma condição unitária e monolítica do volume construído, independentemente do que possa ocorrer dentro ou fora dela,*³⁰ reflecte uma clara atitude de estar e de compreensão pessoal sobre o papel que pretendem que a sua arquitectura desempenhe. Em relação a este são bastante explícitos ao afirmarem:

*Nós não temos nenhum apego à ideia de racionalidade. Gostamos de pensar que os nossos projectos são propostas conscientes de formas de viver, em si, nós estamos interessados na condição que a “Forma” pode introduzir nas pessoas que a experimentam.*³¹

A casa em Melides, (Fig. 26) localizada na Serra de Grândola, é uma obra que merece destaque quando se aborda o conceito de forma, já que ilustra claramente as intenções e pressupostos que até aqui têm sido referidos. Nesta obra, a forma é delimitada por espessos limites, que se transformam no volume puro que se manifesta pelo exterior. O limite interior e exterior é simultaneamente moldado e encontrado, segundo os parâmetros fixados pela geometria quadrada.

Nos trabalhos mais recentes dos arquitectos Aires Mateus é visível um intencional aumento da complexidade geométrica da sua arquitectura, através de um trabalho continuado, assente na pureza e precisão formal. Esta atitude é justificada pelos autores como uma necessidade de novas (e mais) variáveis que provoquem instabilidade, construindo um fio condutor, onde novas “personagens” são integradas na história que nos têm vindo a contar, através de uma *narração onde cada novo projecto é uma porta para o seguinte.*³²

²⁷ Fragmento da Memória descritiva da *Casa em Alvalade, Alentejo, ibidem.*

²⁸ Fragmento da Memória descritiva da *Casa em Alcácer do Sal, ibidem.*

²⁹ BAEZA, Campo “O sopro de uma brisa suave” in *Pensar com as mãos*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011. P. 32

³⁰ TUNÓN, Emílio, *ibidem.*

³¹ AIRES MATEUS, Manuel “Yes MAM” in *Indexnewspaper* nº2, Porto: 2012.

³² TUNÓN, Emílio, *ibidem.*

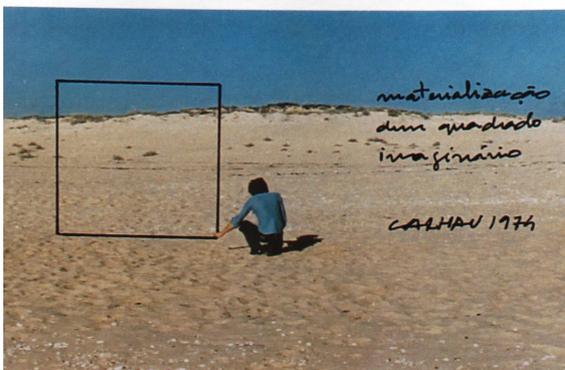


Fig. 27 Materialização de um Quadrado imaginário, Fernando Calhau, 1974

*Francisco e Manuel Aires Mateus desenvolvem um trabalho que se caracteriza como uma oscilação permanente entre subjectividade e sistema, e entre uma vocação de essencialidade e a oportunidade presente em cada novo projecto, que se define entre o intemporal das propostas através de uma realidade em constante mutação.*³³

Numa primeira abordagem à obra pictórica de Fernando Calhau, onde a forma assume os limites do suporte que constrói o plano da pintura, torna-se evidente a procura da simplicidade formal, o mínimo, como condutor à essencialidade.

Ainda numa fase inicial da sua vida profissional, o pintor encontra no quadrado os limites da forma que melhor define e assume as suas intenções. A utilização do quadrado é para o pintor uma escolha tanto obvia como inconsciente, um ponto de partida que Calhau não tenta contrariar, a base formal essencial ao começo de qualquer criação, que se traduz no branco da forma.³⁴

*(...) foi no fim de contas um interesse muito grande por coisas simples. Eu não sei explicar de todo porque é que o quadrado teve essa importância toda, mas um facto é que o quadrado continua a ser uma forma recorrente no meu trabalho (...) O quadrado tem uma permanência constante e a partir de certa altura deixei de tentar contrariar isso.*³⁵

Os quadrados verdes, que aqui revisitamos, surgem como um exemplo evidente de uso do formato quadrado como suporte. Na verdade, a pintura monocromática de Calhau é levada ao limite deste mesmo suporte, ao limite da forma através da cor verde que consome a tela através de um quadrado de 1.45X1.45m. O quadrado é, segundo o pintor, potenciador de um enquadramento estável, *é um rectângulo que pode rodar em todas as direcções da mesma maneira, não tem vertical nem horizontal, é sempre centrado.*³⁶

Outro trabalho curioso do pintor e que dá título a este sub capítulo, *materialização de um quadrado imaginário*, (Fig.27) é um projecto importante no percurso artista, onde o quadrado volta a ser protagonista. O quadrado é aqui utilizado não como delimitador da forma do suporte, mas como representação de limite ou janela sobre a paisagem, numa série de quatro fotografias sequenciais nas quais se desenha a tinta-da-china sobre a película um quadrado que enquadra a paisagem.

³³ *Idem, ibidem.*

³⁴ “ (...) a ideia é um ponto de partida, mas depois havia muitos quadros que tinham evoluções diversas, que ficavam a meio, que eram repintados, que, pura e simplesmente, chegavam ao fim e verificava que estava tudo errado e voltava atrás. O quadro era normalmente pintado de branco outra vez – eu insistia em partir do branco – e voltava a pintar do princípio, de outra maneira.” CALHAU, Fernando “Sem Rede. Uma conversa com Fernando Calhau, em quatro noites de Fevereiro de 2001” in *Work in Progress*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. P.89

³⁵ *Idem, ibidem.* P.63

³⁶ *É curioso que o Joaquim Rodrigo (...) considerava o quadrado como um rectângulo mais pobre porque era um rectângulo com os lados todos iguais (...) Eu dizia-lhe “pois é mas pelo menos é um rectângulo que pode rodar em todas as direcções da mesma maneira, não tem vertical nem horizontal, é sempre centrado.” Idem, ibidem.* P.69



Fig. 28 Destruição (Fragmento), Fernando Calhau, 1975

Este trabalho que se resume à utilização da fotografia e posterior pintura sobre a película fotográfica, e constitui um óptimo exemplo de como Calhau inicia um novo conceito formal. Esta noção de forma, importante ao pintor, é explorada aquando da utilização da técnica fotografia, fílmica e videográfica, onde a reprodução e projecção adquirem um valor meramente demonstrativo, e à película e à bobina se atribui o reconhecimento de objecto artístico, onde a forma encontra os seus novos limites.

No filme *Destruição* (Fig. 28), Calhau deixa desde logo bem claro o desenho desta intensão formal: o filme produzido em super 8 tem precisamente a duração de uma bobine. Outro bom exemplo deste conceptualismo que insiste no limite é a obra *Untitled (time/space)* 1976, que se traduz no resultado indicativo e correspondente ao limite do rolo, ou seja, um conjunto de 36 fotografias organizadas de forma sequencial.

Eu sempre entendi a película, tanto na máquina fotográfica, o rolo de 36 imagens, 76 fotogramas, ou o filme de Super 8 em que cada bobine tinha a duração de três minutos e não sei quantos segundos, como as bobines de vídeo que tinham salvo erro, uma duração de 30 minutos, essa duração constituía o suporte. Portanto, o tamanho do trabalho era feito em função do comprimento do meio, digamos, o tamanho do suporte.³⁷

Quando a forma é tema o de análise, o quadrado surge para os arquitectos e pintor como a forma geométrica que melhor se adapta e resolve as suas intenções. Mas não apenas ao quadrado se resume a arquitectura dos Aires Mateus; variadas formas são sugeridas, sempre agarradas a um limite unitário e monolítico bem definido, num paralelismo perfeito à intenção de Calhau, quando transforma os limites técnicos da fotografia do filme e do vídeo em limites limitadores da forma da obra de arte.

³⁷ *Idem, ibidem.* P.135

2.3 Stage

[Reflexões sobre o espaço-tempo]

Para uma análise e compressão do espaço-tempo na obra dos arquitectos Aires Mateus, esta análise sugere um entrar dentro do volume, atravessando a matéria que constrói o espaço, segundo contornos de luz e sombra que coreografam danças quotidianas que representam o tempo, ou seja, *a vida que está lá dentro*³⁸. Para a análise ao trabalho do pintor Fernando Calhau, propõe-se uma aproximação ao que ele apelida de “Time/Space research”³⁹, onde assentam os pilares conceptuais da sua criação.

Tal como explorado anteriormente, a arquitectura precisa de limites volumétricos que tão bem definem e descrevem a arquitectura dos Aires Mateus. Uma arquitectura de matéria, que se identifica de estereotómica, onde e segundo Campo Baeza, *a gravidade transmite-se em massa, de forma contínua, num sistema estrutural continuo onde a continuidade construtiva é completa*⁴⁰, é esta arquitectura de peso e matéria que interessa à dupla de arquitectos explorar.

*Não é possível fazer arquitectura sem matéria (...) Eu continuo a gostar da forma como o sol reflecte num vão. Eu gosto de enquadrar, eu gosto de coisas ancestrais... e o modo afectivo como lidamos com essas questões não irá mudar.*⁴¹

A gravidade é, segundo Campo Baeza, a construtora do espaço, esta *estrutura portadora não só transmite as cargas à terra como, antes de mais, estabelece a ordem do espaço*⁴². Os Espaços interiores nas obras dos arquitectos Aires Mateus surgem como espaços da não matéria, um processo projectual que explora e tira partido de cheios e vazios, espaços que surgem como que através de moldes, de negativos, onde os espaços de circulação desenham os espaços de permanência (ou vice-versa) como que um “esventramento”⁴³ do volume puro.

³⁸ “É isso que me preocupa numa casa: a vida que está lá dentro” AIRES MATEUS, Manuel “Yes MAM” in *Indexnewspaper* nº2, Porto: 2012.

³⁹ “ (...) todo o trabalho que vim a fazer em torno de problemas de espaço e tempo surgiu em sequência das gravuras de Londres, é o principio do que eu chamava de *Time/Space Research* CALHAU, Fernando “Sem Rede. Uma conversa com Fernando Calhau, em quatro noites de Fevereiro de 2001” in *Work in Progress*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. P.91.

⁴⁰ BAEZA, Campo “Da caverna à cabana, Sobre o estereotómico e o tectónico na Arquitectura in *Pensar com as mãos*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011. P. 29

⁴¹ AIRES MATEUS, Manuel “Yes MAM” in *Indexnewspaper* nº2, Porto: 2012.

⁴² BAEZA, Campo, *ibidem*.

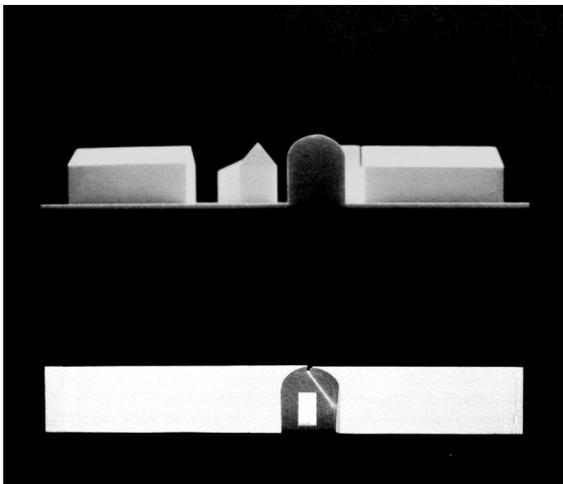
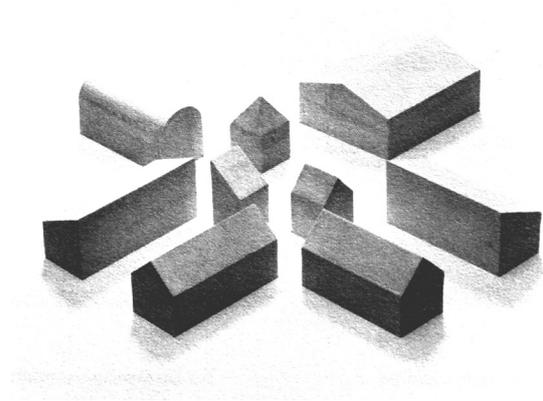
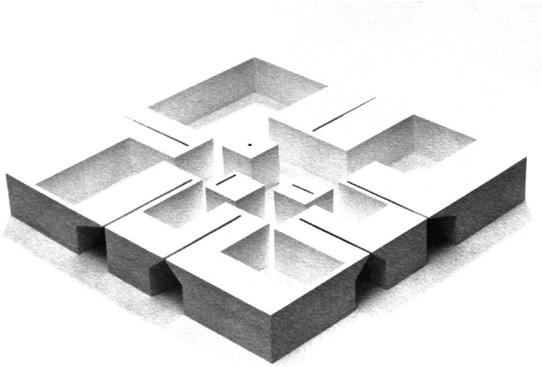


Fig. 29 *Casa em Alcácer do sal, Aires Mateus*

*(...) é de performatividade, de transformações e passagem que esta arquitectura fala, veiculada à permeabilidade do seu espectador, de quem a usa.*⁴⁴

A estrutura na arquitectura é a resposta material à gravidade, construtora do espaço, que por sua vez permite a acção da luz que segundo Campo Baeza, introduz o tempo. “Architectura sine luce nulla architectura est”⁴⁵. Esta luz permite ao homem relacionar-se com o espaço construído.

A massa interior do volume da arquitectura dos Aires Mateus é cuidadosamente tratada, os espaços interiores surgem como espaços escavadores de dentro para fora, num acto intencional de procura de luz e de paisagem que a enquadre. A luz é aqui utilizada como um instrumento de recorte, uma construtora de espaços que se querem camaleônicos.

*O lote é “infinito”, um terreno de ondulação suave pontuado por sobreiros. O projecto surge como um ponto no território, um mínimo, um quadrado. (...) No percurso através da casa, perspectivas semelhantes variam pela acção do espaço e da luz.*⁴⁶

*Num território de pinhal aparentemente infinito, a implantação da casa assinala um ponto. (...) No perímetro que recorta o céu, define-se um frio coroamento em pedra, interrompido por linhas perpendiculares que captam os quentes raios da luz solar.*⁴⁷

A casa em Alcácer do Sal (Fig. 29) é um dos projectos desta dupla de arquitectos que exemplifica com clareza o que tem vindo a ser defendido neste texto. Este projecto contempla a minúcia, onde a questão do molde é assumidamente trabalhada, tendo como base protótipos de volumes que se reconhecem na arquitectura vernacular. Estes volumes são extraídos à massa que constrói o limite quadrado da forma, enquadrando a paisagem e criando pátios exteriores cobertos. A eixo destes não-volumes, a abertura de um friso rasgado cirurgicamente, permite a entrada de luz que conseqüentemente desenha o movimento do tempo.

*Como um puzzle de luz e sombra. Ou por outras palavras, como um sólido que se escava pedaço a pedaço, buraco a buraco. (...) Como se escavassem sempre um sólido capaz, procurando interstícios para inserir a luz de uma forma misteriosa.*⁴⁸

A questão do espaço-tempo está inerente e presente em todo o trabalho de Fernando Calhau, traduzida e comunicada de maneiras diversas. A esta

⁴³ SARDO, Delfim “Limial” in Catálogo da exposição *Aires Mateus: Arquitectura*, Centro Cultural de Belém. Lisboa: Almedina/Fundação CCB, 2005.

⁴⁴ *Idem, ibidem.*

⁴⁵ BAEZA, Campo, *ibidem*. P.30.

⁴⁶ Fragmento da Memória descritiva da Casa em Alvalade in *Catálogo da exposição Aires Mateus: Arquitectura*, Centro Cultural de Belém. Lisboa: Almedina/Fundação CCB, 2005.

⁴⁷ Fragmento da Memória descritiva da *Casa em Alcácer do Sal, ibidem.*

⁴⁸ BAEZA, Campo “Escavando o ar, Sobre a Arquitectura de Manuel e Francisco Aires Mateus” in *Pensar com as mãos*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011. P.93.

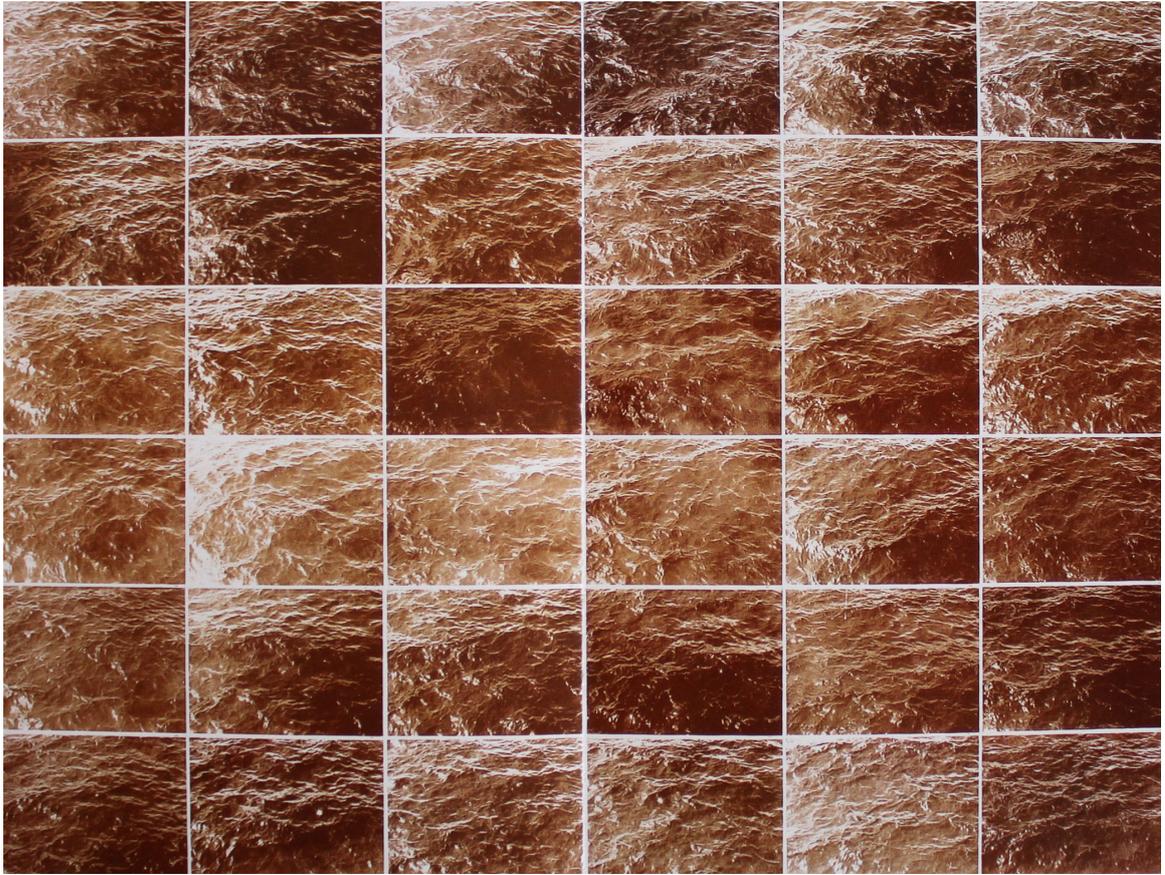


Fig. 30 *Time/space*, Fernando Calhau, 1976

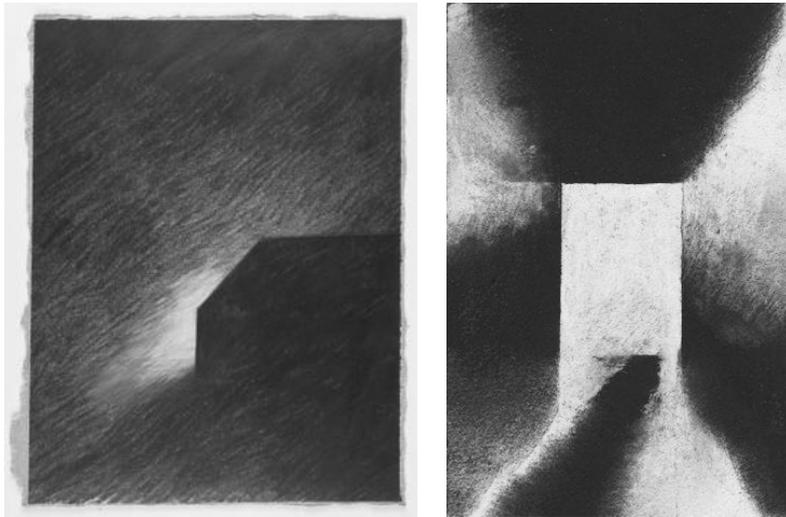


Fig. 31 *S/titulo*, Fernando Calhau, 1989
S/titulo, Fernando Calhau, 1992

exploração do espaço-tempo, a que pintor dedicou toda a sua vida artística, ficou conhecida por “Time / Space Research”, palavras encontradas pelo artista para a definir. Segundo Calhau, a descoberta e utilização da impressão em ozalide foi onde mais se clarificou a questão de espaço-tempo, pela degradação física e real deste suporte ao longo do tempo.

*Os ozalides, no fim de contas, são copias heliográficas iguais às de arquitectura que não aguentam muito a luz do sol, desaparecem e, como tal, tinham uma duração efémera que as fazia parte integrante do tempo.*⁴⁹

Um dos seus trabalhos em ozalide é *time/space*, (Fig. 30) um conjunto de 36 fotografias de mar. Neste trabalho para além da representação conceptual do tempo, visível na degradação do suporte, é também evidenciado o espaço desenhado pelo enquadramento do elemento Mar.

O trabalho representativo do espaço-tempo não se esgota nos trabalhos que o pintor desenvolveu em ozalide. Toda a sua obra está repleta de apontamentos que nos remetem para esta questão, desde o resultado da importância dada ao processo de trabalho, onde o tempo do fazer é também ele parte integral da obra. Como também registado através da repetição consecutiva e obsessiva da linha a lápis, carvão e tinta preta, que preenchem folhas, transformadas em planos ora bem definidos pela sua geometria ora diluído no fundo branco criadores de espaços abertos e fechados onde a luz e sombra habitam (Fig.31). Estas intenções, visíveis em muitos dos seus trabalhos e estudos, constroem a trama que permite registar pictoricamente o espaço-tempo na obra de Calhau.

*O preto é para mim um espaço carregado. É uma atitude, mais do que uma forma de afirmação pictórica. É uma sensação vital, a de estarmos à mercê de um espaço de orientação. Tal como o cego usa uma bengala para poder tocar nas suas referências, nós temos faróis no escuro. Eu introduzo algumas marcações mínimas, não podes aperceber o vazio sem alguma forma de delimitação. É um pouco como no *Air de Paris*, de Duchamp: ele precisou também de um espaço contentor.*⁵⁰

Na obra fotográfica, *Stage* (Fig. 32), também nome a deste sub capítulo, é mais um exemplo onde Calhau ilustra de forma clara esta noção de criação de limites que possibilitam compreender e construir o espaço-tempo através da introdução. Usando as palavras do pintor, de *marcações mínimas*. Esta obra consiste numa série fotográfica a preto e branco, que tem como imagem fixa uma coluna utilizada como cenário. Através do movimento de pessoas que passam em frente à câmara e conseqüente utilização de uma exposição de longa duração, o pintor intencionalmente capta apenas manchas de cor preta, que permite desenhar o movimento, delimitar e comunicar o espaço-tempo.

⁴⁹ CALHAU, Fernando “Sem Rede. Uma conversa com Fernando Calhau, em quatro noites de Fevereiro de 2001” in *Work in Progress*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. P.101.

⁵⁰ CALHAU, Fernando in *Convocação: Leituras*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2007, contracapa.

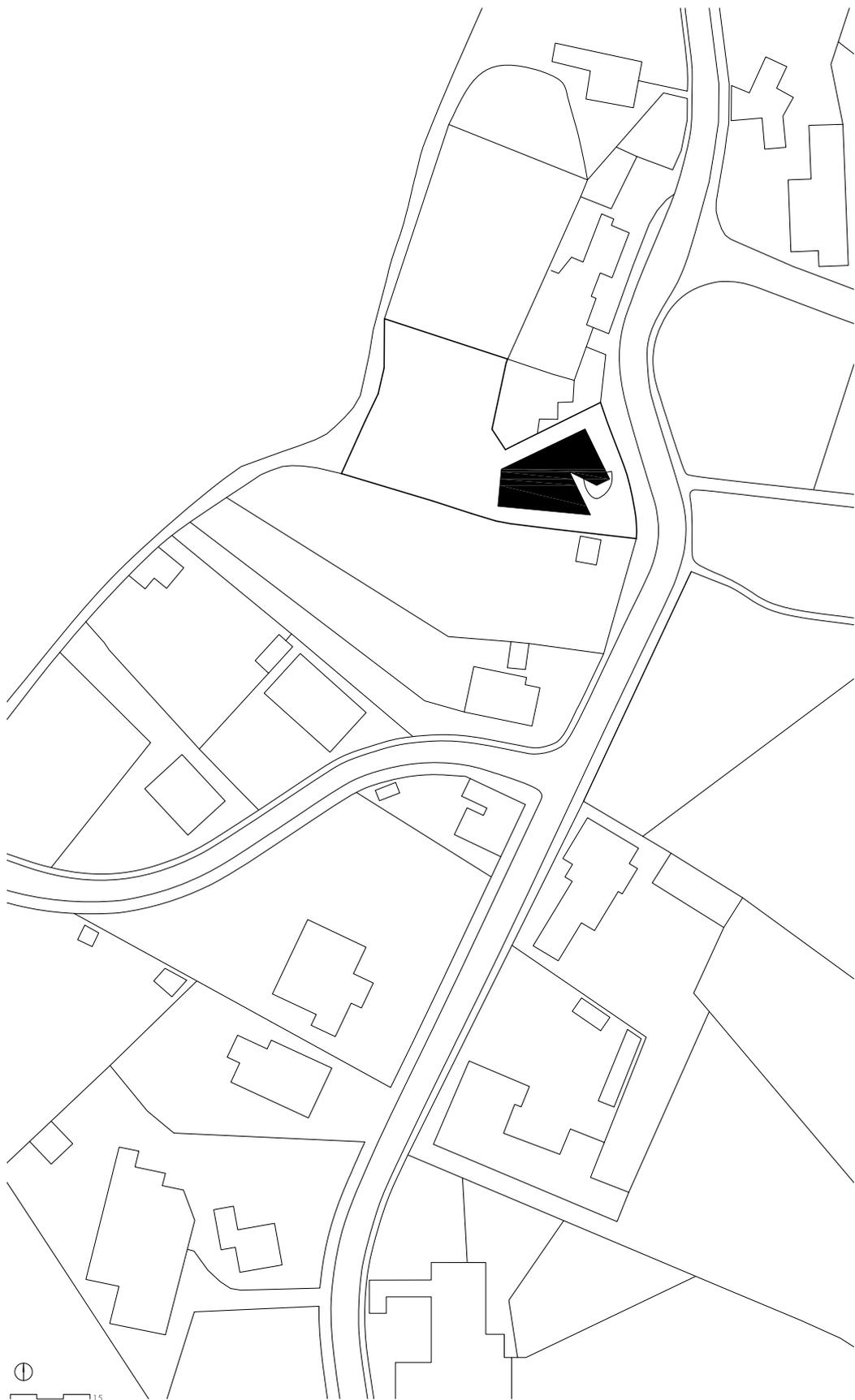


Fig. 32 *Stage (fragmento)*, Fernando Calhau, 1977

A análise de espaço-tempo através da arquitectura dos Aires Mateus, e obra do Pintor Fernando Calhau, permite compreender a importância e precisão com que estes conceitos são trabalhados. Através deles é possível criar e delimitar tensões, coreografar movimentos, exaltar sentimentos, guiar percepções e construir memórias.



3. Casa em Brasfemes



Implantação

3.1 Vários tons de verde

[análise e descrição do território]

*E da circunstância deverá ele contrariar os aspectos negativos e valorizar os aspectos positivos, o que significa, afinal, educar e colaborar.*⁵¹

O território surge como pressuposto de qualquer projecto de arquitectura, importante ao acto de projectar, pela responsabilidade que representa o fazer e inventar continuamente o Lugar. A presente análise centra-se no reconhecimento das características, particularidades e ‘matérias’ existentes no território, através da leitura atenta da planta topográfica e levantamento fotográfico.

O terreno do projecto localiza-se numa área com características periurbanas a 10 km a Norte da cidade de Coimbra, integrado numa território fortemente marcado pela implantação de povoados urbanos em meio rural. A paisagem é colorida por vários tons de verde, um cenário potenciado pela proximidade geográfica da Serra de Brasfemes e do Alhastro.

O lote em forma de “L” tem uma frente urbana de cerca de 24 metros a Nascente, desenhado por um muro, interrompido no momento que permite a entrada no terreno. A Rua do Gondiléu desenha-se neste troço segundo o traçado de curva contra curva, condição que impossibilitou, por razões de segurança viária, o desenho de estacionamento automóvel (obrigatório) na área de cedência. Aqui são apenas visíveis os resultados de trabalhos de alargamento do passeio e implantação de uma paragem de autocarros.

O limite sul é desenhado através de um muro de pedra, que marca de forma clara a profundidade total do lote de 52 metros. Este muro estabelece a fronteira com o terreno vizinho, que se implanta a uma cota superior e onde actualmente existe um pequeno armazém para fins agrícolas.

O limite norte do lote é desenhado pela ‘invasão’ da habitação vizinha, de dois pisos, que constrói duas frentes (limites construídos do terreno): uma, construída por um muro baixo que provoca um afunilamento crescente e que

⁵¹ TÁVORA, Fernando; “Sobre a posição do arquitecto” in *Da Organização do Espaço*. Porto: FAUP publicações, 2006. P.74.



permite o contacto visual entre os lotes; outra, construída pela fachada posterior da habitação, um muro cego com cerca de 7 metros de altura que se prolonga até ao fim do lote vizinho, que se desenha ortogonal até ao limite poente.

No lado poente, o terreno é marcado por uma depressão topográfica, consequência natural da existência de uma linha de água e reforçado por um plano descontínuo de canalial, tornando possível o espreitar de uma paisagem desenhada pela natureza.

A entrada no Lote é feita pela Rua do Gondiléu, no extremo norte que desenha o limite Nascente e conseqüente frente urbana. A primeira fracção de terreno, de maior proximidade à estrada, caracteriza-se por um declive topográfico de 3 metros de altura, desenhados entre a cota de entrada no terreno (+ 60.50) e a cota existente no momento da menor largura do terreno (+ 57.50).

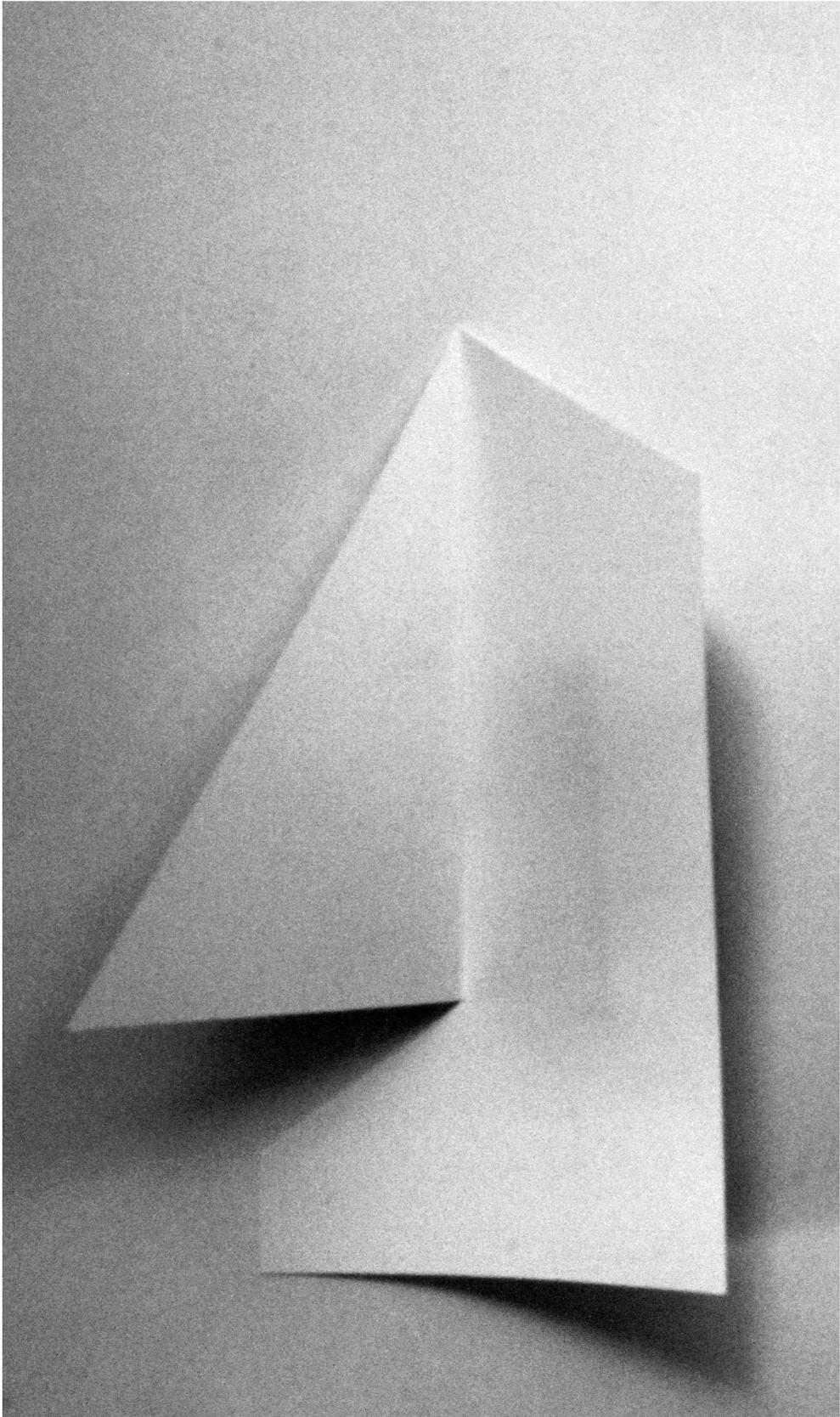
Este declive é desenhado por socalco onde se implantam hortas comunitárias e um poço/nascente natural em forma de “U” com cerca de 2 metros de profundidade, a partir do qual é extraída água para rega. O desenho do Poço inscreve-se numa circunferência de 6 metros de diâmetro, a eixo do terreno e a 3 metros do limite nascente.

A restante fracção do terreno é plana (+57.00) caracterizada pela existência de árvores de fruto. A regularidade do terreno é aqui quebrada apenas no limite poente pela depressão topográfica de 2 metros construída pela linha de água.

Numa conclusão à leitura do terreno, pressupõem-se algumas premissas e particularidades, com as quais a arquitectura terá de se integrar, de forma a potenciar o lugar.

A existência de um tecido urbano consolidado a norte, marcado pela forte implantação da habitação vizinha, traduz-se numa necessária preocupação de continuidade da malha e frente urbana, tal como a tipologia de 2 pisos preexistente. O que pressupõe desde logo a implantação da arquitectura na fracção do terreno a nascente, o que salvaguarda uma margem de segurança considerável à hipotética subida das águas a Poente.

A implantação da nova arquitectura terá lugar na zona do terreno onde o contacto físico e visual com a estrada e habitações vizinhas é superior; onde a topografia é mais acidentado (diferença de cotas de 3 metros) e onde está implantado o Poço. O que garante manter virgem toda a fracção plana do terreno a Poente e conseqüente preservação das árvores de maior porte.



3.2 Água dura em pedra mole [implantação e desenho da forma]

*(...) projectar, planejar, desenhar, devem significar apenas encontrar a forma justa, a forma correcta, a forma que realiza com eficiência e beleza a síntese entre o necessário e o possível, tendo em atenção que essa forma vai ter uma vida, vai constituir circunstâncias.*⁵²

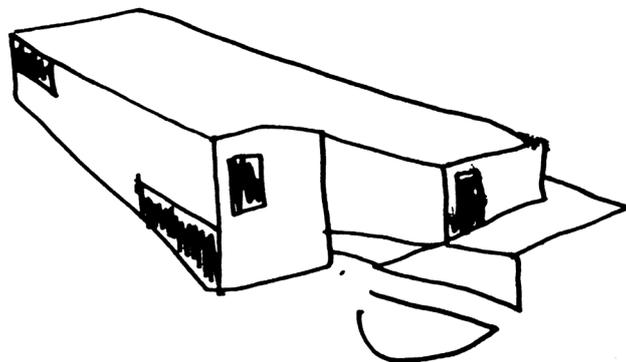
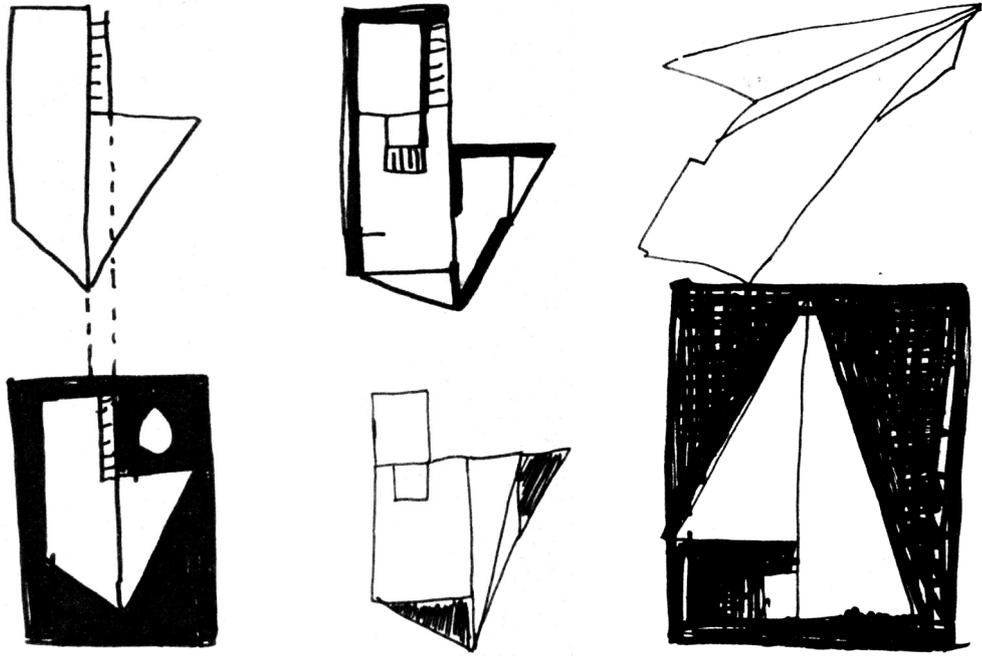
Posteriormente à análise feita dos pressupostos existentes no terreno, muitas são as directrizes que constroem as linhas orientadoras da implantação do “objecto” casa.

As premissas urbanas, desenhadas pela malha urbana consolidada a norte, sugerem as primeiras directrizes criadoras da forma da futura arquitectura. A continuidade deste tecido consolidado sugere a criação de duas linhas orientadoras: uma, que desenha uma continuação da frente urbana da Rua do Gondilêu através de um prolongar da linha preexistente, com um afastamento regular de 11 metros ao eixo da estrada; e outra que desenha o limite posterior, a profundidade da massa de cerca de 12 metros, tendo como princípio referencial a profundidade volumétrica da massa urbana preexistente.

À implantação da nova arquitectura fica, portanto, reservada a zona do terreno a nascente, onde a relação física e visual com a estrada e habitações vizinhas são evidentemente superiores. A proximidade lateral e contacto visual aos lotes vizinhos são salvaguardados pelo traçar de dois novos limites laterais. A sul é traçada uma linha a 3 metros paralela ao muro de pedra preexistente. O mesmo traçado é desenhado a norte, onde é sublimado o afunilamento que agora é gravado na linha que define a área de implantação e futura massa arquitectónica.

Desta forma, ficam traçadas quatro linhas orientadoras, ou seja, linhas mestras que fecham e delimitam a zona de implantação, onde a leitura da forma começa a ser possível. Estes limites da nova arquitectura são desenhados, através de uma forte relação com os limites do lote que, por sua vez, surgem como orientadores e nunca como limitadores. Tal possibilita à volumetria a

⁵² *Idem, ibidem.*



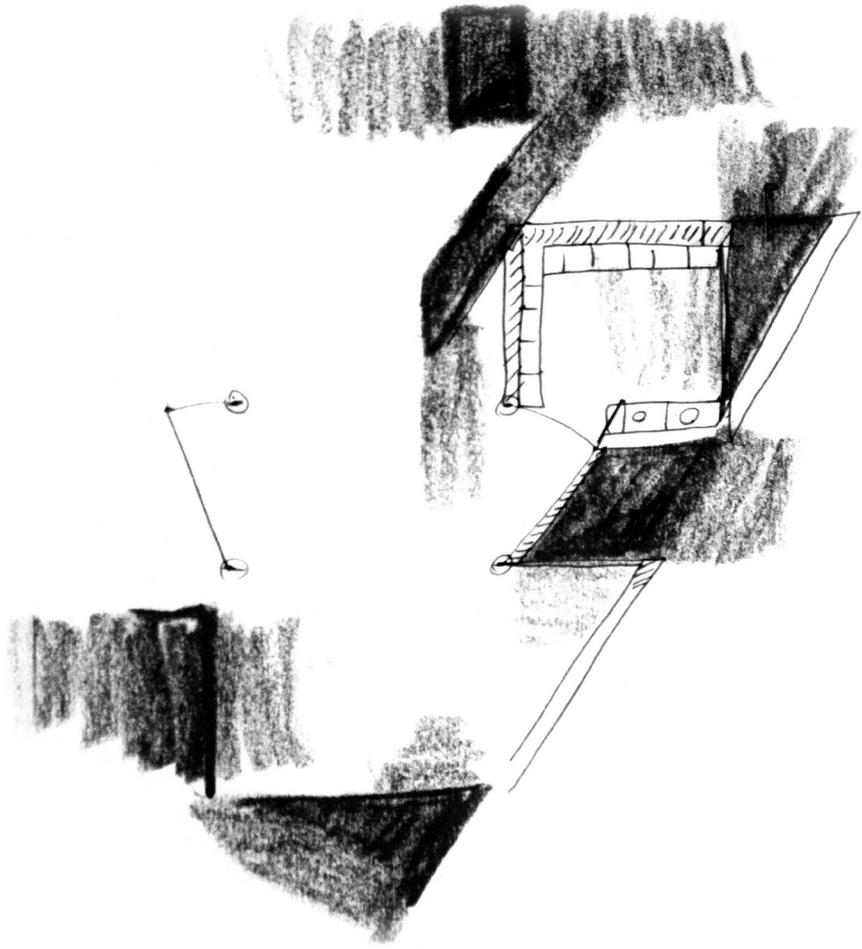
sua total autonomia, através de uma forma pura de limites bem definidos, implantada segundo uma orientação centrada no terreno, que assegura a sua total autonomia relativamente aos limites periféricos que desenham o lote.

A autonomia periférica que caracteriza o primeiro esboço planimétrico da forma, é volumetricamente acentuado pela utilização e construção na pendente de três metros sentida na fracção do terreno onde se implanta a arquitectura. Desta forma a massa arquitectónica nasce na cota mais baixa do terreno (+57.50), que cresce à altura de dois pisos.

É permitida assim a ligação construída entre a cota baixa do terreno a poente, onde se implanta o jardim, e a cota mais alta do terreno, por onde se faz a entrada no terreno. Desta forma, apenas a altura de um piso é visível da Rua do Gondiléu, o que garante um maior controlo da escala do edifício na construção de frente urbana, assim como permite maiores níveis de conforto e privacidade relativamente a ela.

A partir das linhas orientadoras que nos foram dadas pelos limites periféricos que constroem o lote, verifica-se que apenas num momento estes limites iniciais são quebrados, numa obrigatoriedade e desvio controlado pela implantação do poço. Este que é o ingrediente que se pretende potenciar. Desta forma, a linha que constrói o limite e continuidade da frente urbana é quebrada e afasta-se da estrada, num desvio justificado que se traduz pelo momento criado pelo elemento pré-existente, ou seja, o poço.

O poço é o 'sujeito' importante quando tentamos justificar os 'porquês' formais. O volume arquitectónico é trabalhado como uma massa que nasce e cresce de dentro da terra. Onde anteriormente as águas da chuva caíam sobre as hortas comunitárias, agora a forma deste novo edifício surge como factor determinante nesse gesto de continuidade: como uma massa que é esculpida pela força da água da chuva, e que a encaminha para o poço, onde é armazenada, e posteriormente utilizada para rega.



3.3 Onde a vida é possível

[criação de limites do espaço-tempo]

E já repararam na luz que a sombra tem?

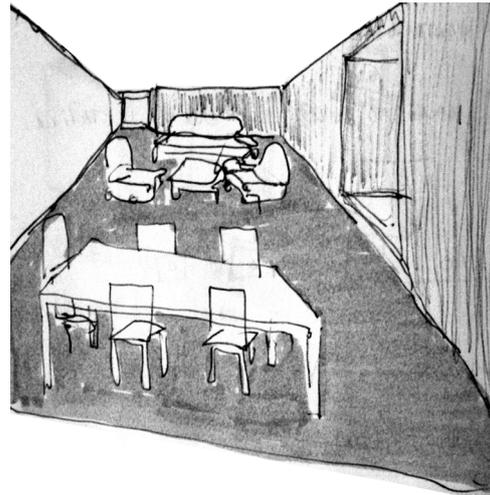
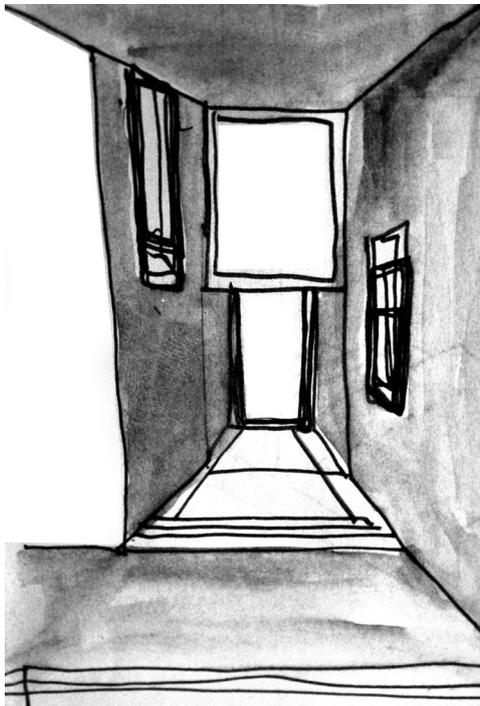
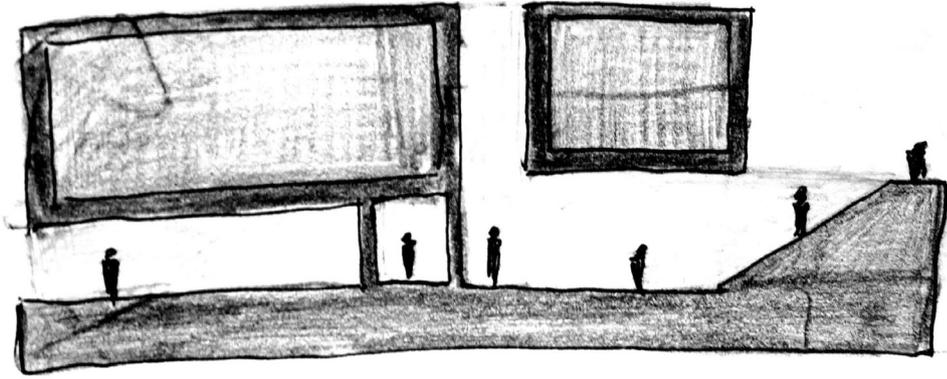
Não será de afastar a ideia de que existe um princípio de vida perpetuamente activo no centro da existência, simbolizado pelo sol e pelo cavo interior onde a luz penetra.⁵³

Os limites interiores do projecto surgem como um escavar da matéria arquitectónica que desenha o limite da forma, pontualmente quebrado para permitir a luz entrar e tornar a vida possível.

Desenham-se os vazios e limites interiores que constroem e definem novos 'espaços dentro de espaços' segundo uma lógica funcional e hierárquica de programa. Assim é definido um eixo de entrada, que marca uma ordem inicial e uma direcção, sinónimo de entrada na casa. Este eixo está presente fisicamente através de um lance de escadas que vencem os três metros desde o piso inferior, onde se desenha a entrada principal e onde estão delimitados os espaços de uso social da habitação.

Estas escadas exteriores são construídas estando agarradas (por um dos lados) à massa do volume preciso e compacto da arquitectura, aparentando terem sido esculpidas. Este percurso desenhado pela escada permite um contacto visual com o plano ajardinado a nascente e coberto pela consola que avança e possibilita desenhar o percurso das águas da chuva até ao poço. Este eixo de 1,2 metros de largura prolonga-se para dentro do volume numa procura consciente de romper a membrana que limita o exterior do interior – a porta de entrada da casa.

O eixo que escava o volume é acompanhado por uma diminuição de pé direito ao longo do seu percurso. Um afunilamento consciente que reforça o ponto de entrada procura uma aproximação gradual à escala interior da habitação. Esta entrada, que é escavada até ao limite de um espaço habitável, é reforçada pela anulação de um *hall* de entrada formal. Desta forma, a entrada abre-se para o espaço maior da casa, para as áreas destinadas à sala de estar e sala de refeições, como uma bolha de ar dentro da matéria que desenha o volume. Este espaço é privilegiado pelo contacto físico com a área ajardinada a poente. O contacto visual



é pontual e controlado num remarcar consciente dos limites da casa, permitindo o desenho dos movimentos de um querer estar dentro ou fora da casa.

O plano onde se desenha a porta de entrada e que constrói um dos lados do espaço social da casa é um armário divisório perpendicular ao eixo de entrada na habitação. Este estabelece uma lógica de distribuição para os restantes espaços, através das duas portas que se desenham nos seus extremos.

Uma das portas do armário divisório dá acesso à cozinha, que tira partido deste como uma pequena despensa para o seu interior. Esta divisão quadrangular é iluminada por uma janela também quadrada ao nível da banca, que enquadra o poço e por um vão recuado no limite exterior sul, que permite a criação de uma zona exterior coberta para eventual secagem de roupa.

A outra porta do armário divisório dá acesso à zona mais reservada da casa, que coincide com a área da habitação que se encosta do lado norte ao terreno. Neste momento são desenhados os limites do escritório e da instalação sanitária de serviço. Esta proximidade permite uma maior privacidade pela necessidade de transformar temporariamente o escritório em quarto de hóspedes.

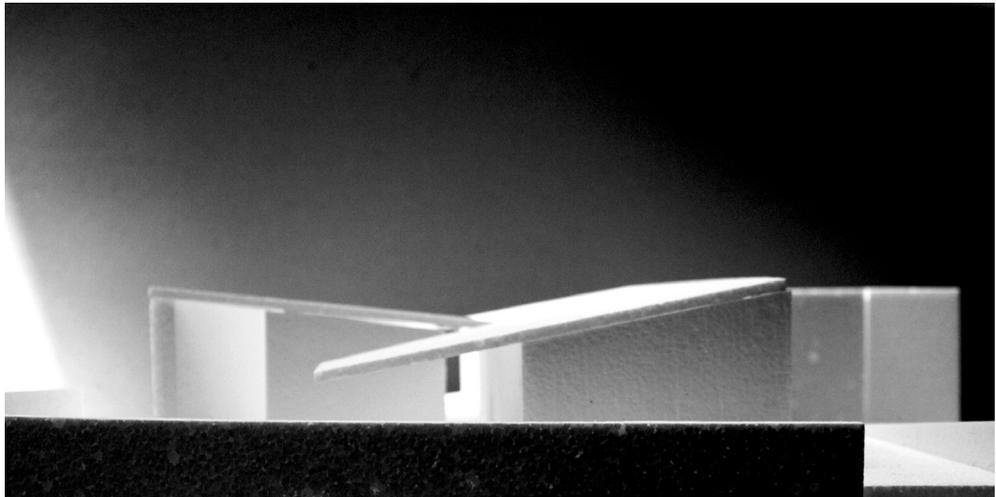
É também neste momento da casa que são desenhadas as escadas interiores que dão acesso ao piso superior. Estas escadas encostam-se ao armário divisório do piso inferior, que neste ponto se prolonga e se transforma em guarda/armário no piso superior.

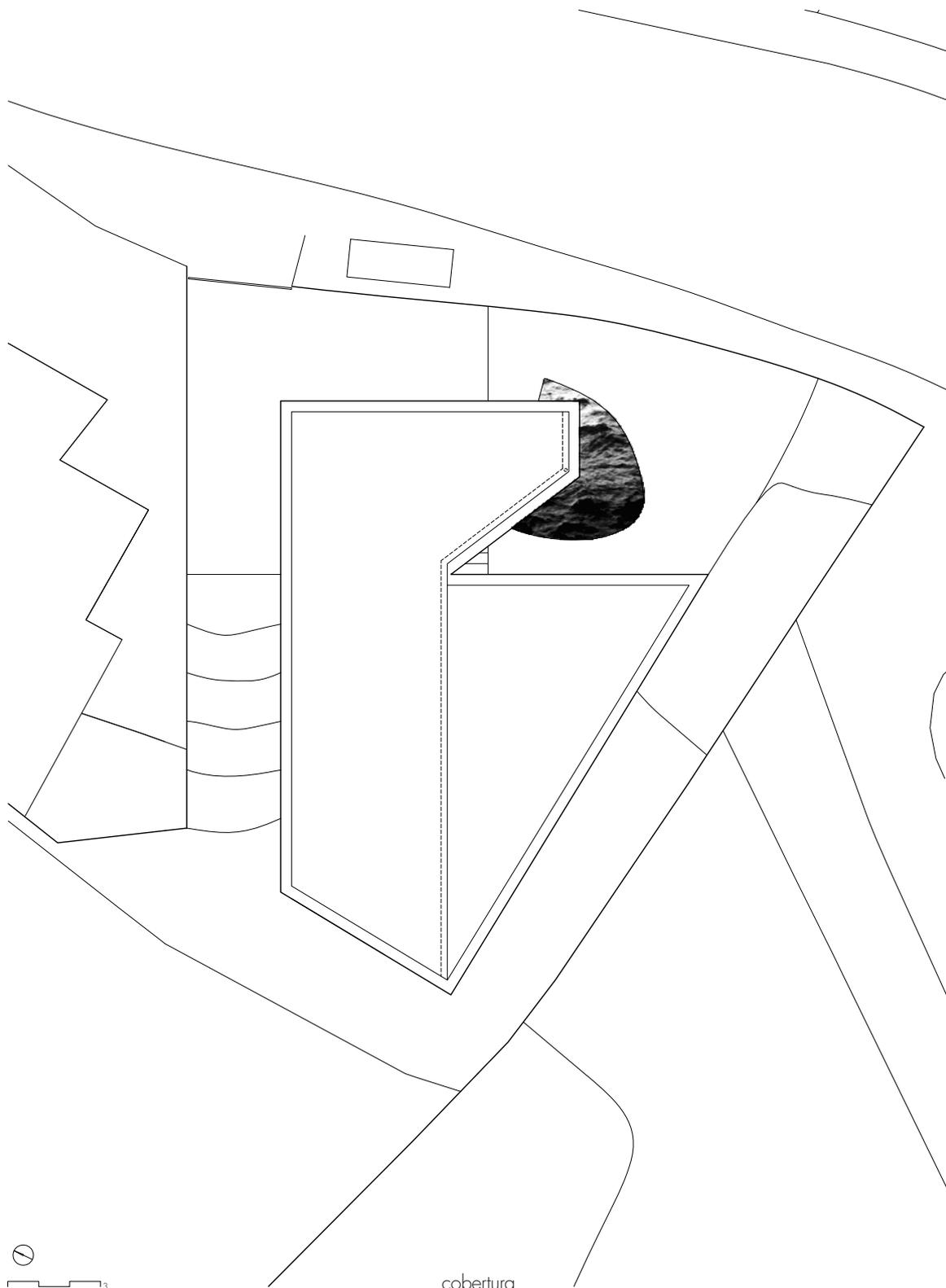
Este piso é o mais reservado da casa, onde se criam os limites de três quartos, dois simples e um de casal, uma instalação sanitária de uso geral e uma privativa interior ao quarto de casal. Este quarto abre-se a nascente, através de um vão recuado que permite a construção de uma pequena varanda coberta que se desenha no alçado que constrói a frente urbana. A perpendicularidade do vão, relativamente à abertura desenhada em alçado, permite uma total privacidade com a estrada, apenas no espaço exterior coberto desenhado pela varanda é possível o contacto visual com ela e com o eixo de entrada na habitação.

Os quartos simples, virados a poente são aparentemente iguais, distinguidos apenas pela abordagem que é construída com o exterior, através de vãos recuados. Um caracteriza-se por uma ligação directa à paisagem, o outro, esconde-se da paisagem e obriga a luz a entrar no volume e reflectir-se nas paredes do espaço da varanda coberta até ao interior.

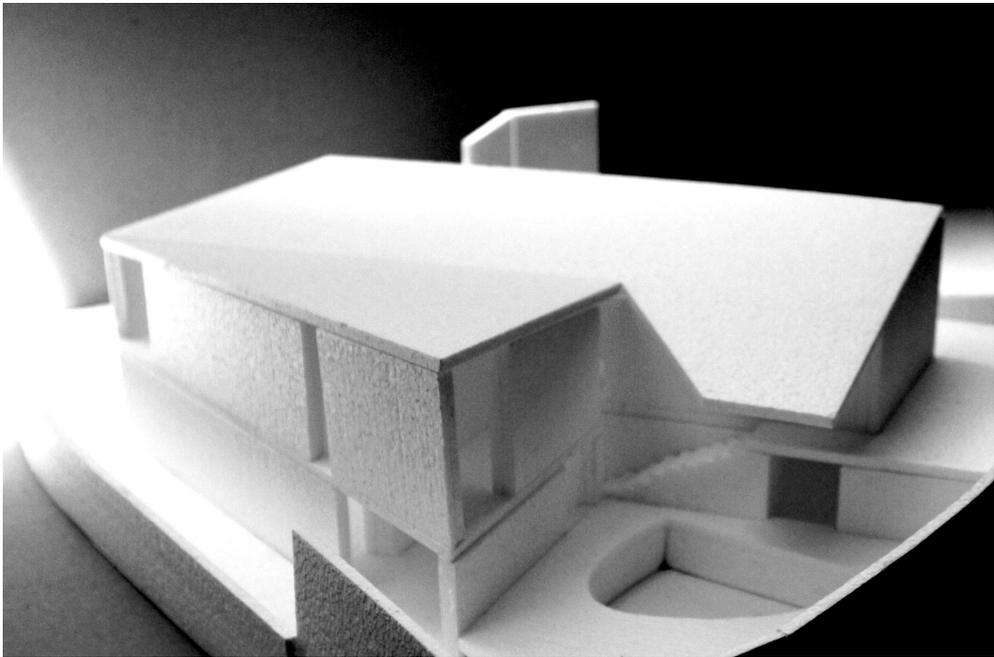
É também neste piso que se desenha a garagem no quadrante do volume mais próximo da entrada do terreno e, conseqüentemente, mais próximo da estrada. Este corpo que delimita o espaço de garagem, permite garantir a linha de continuidade da frente urbana pré-existente, que é recuada no momento em que o poço se desenha.

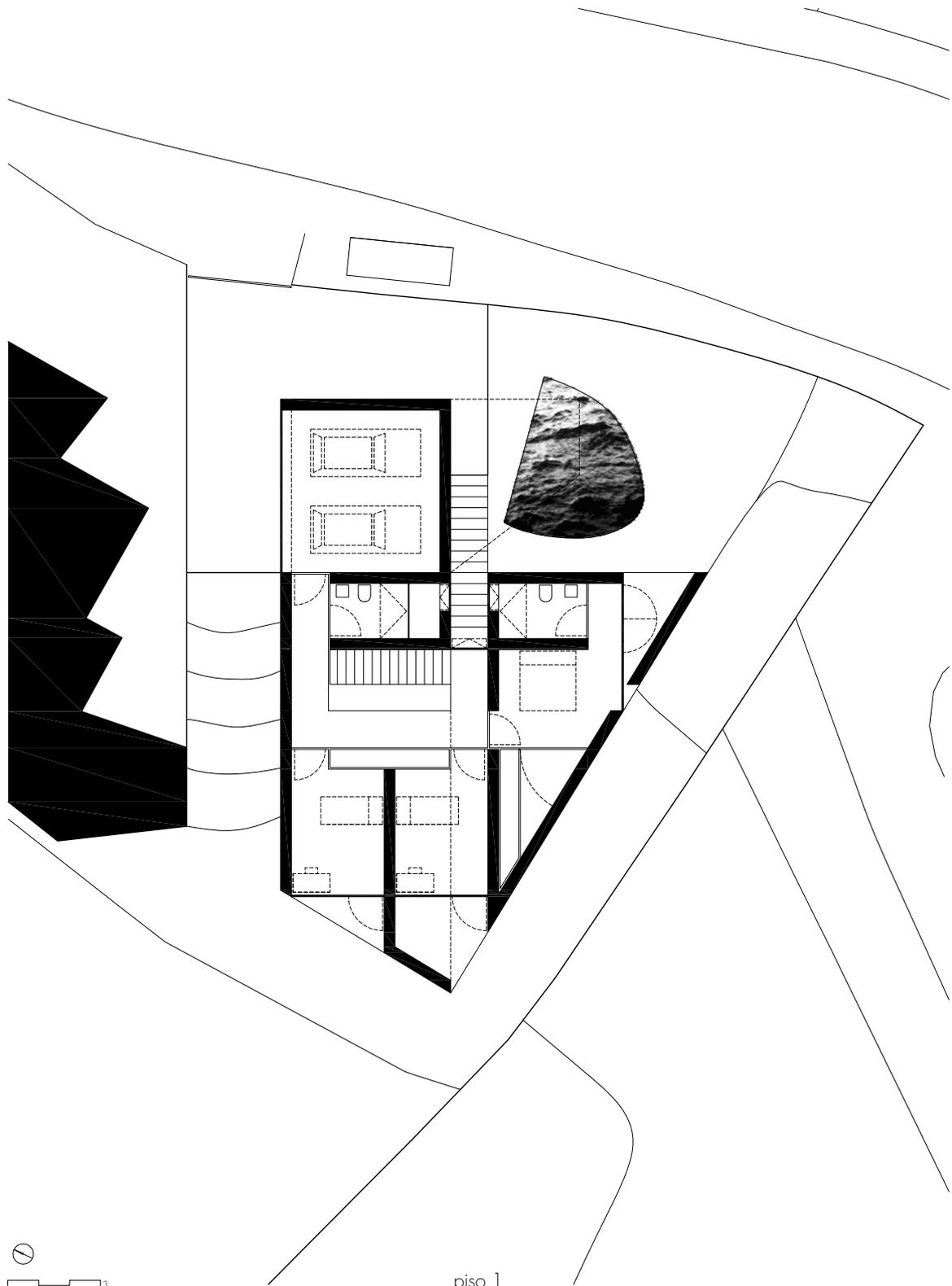
3.4 Desenhos Técnicos



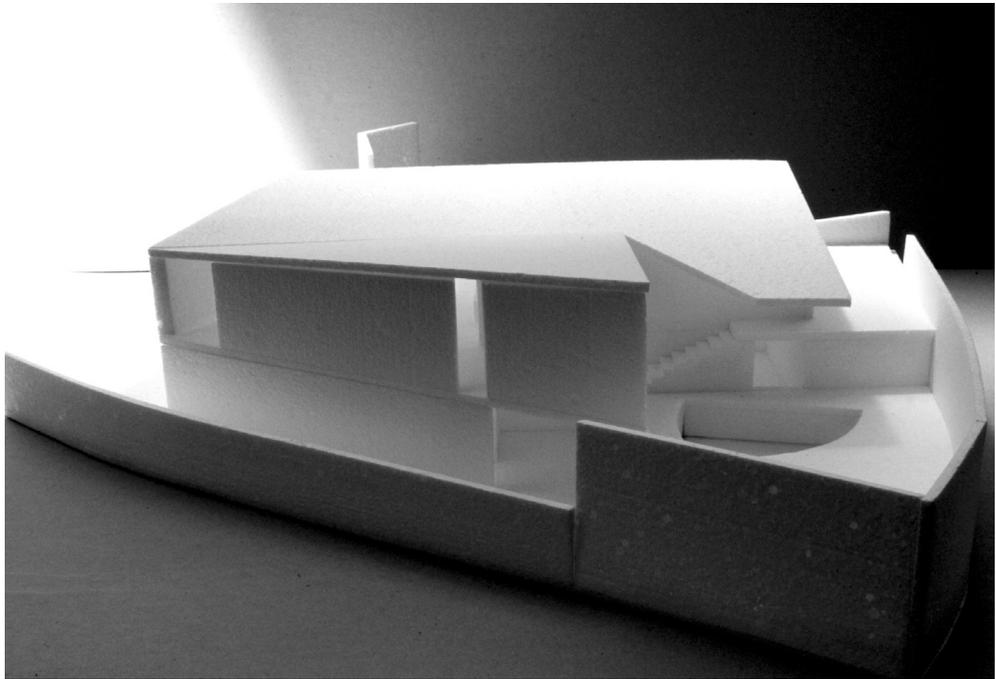


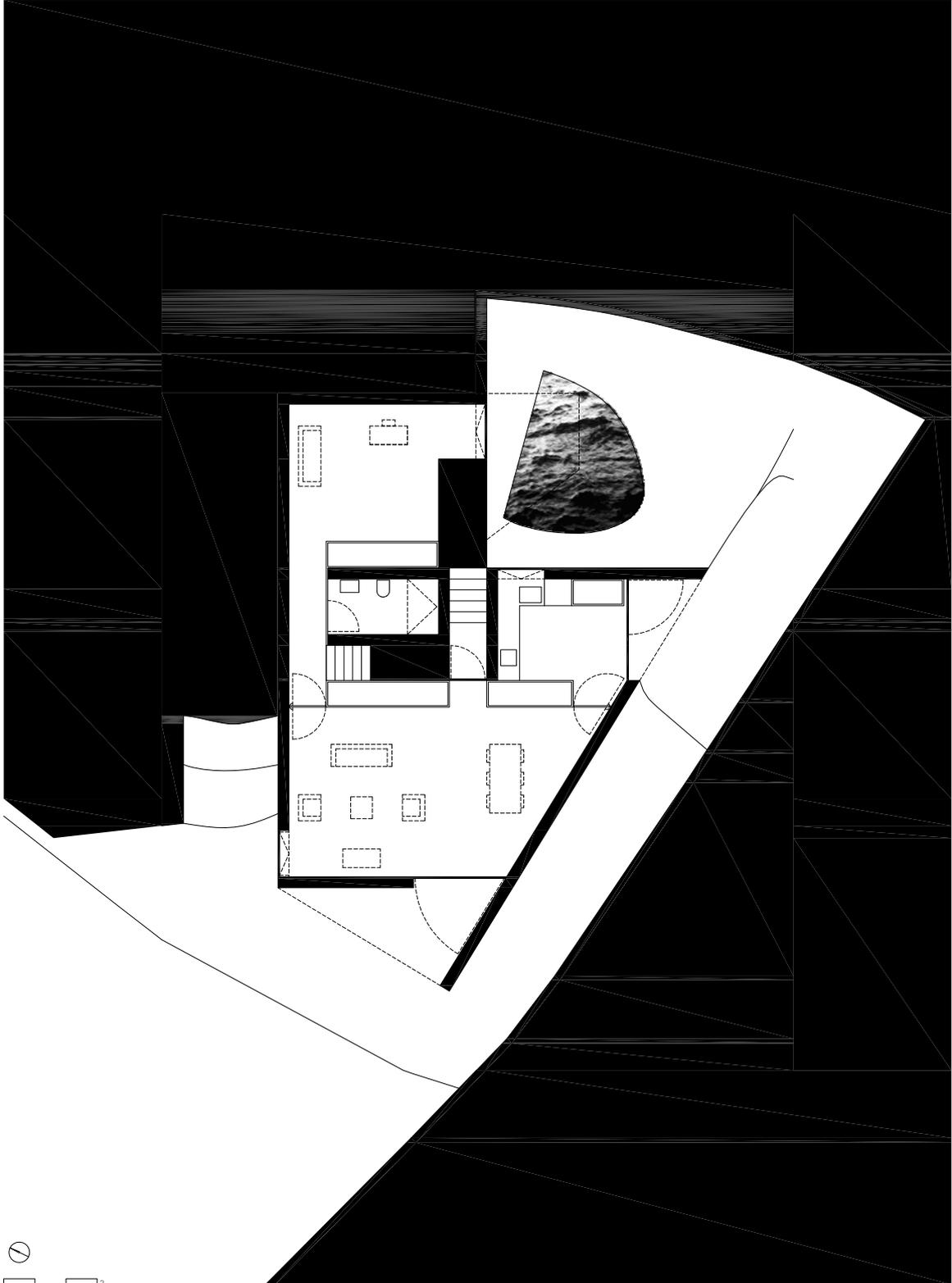
cobertura



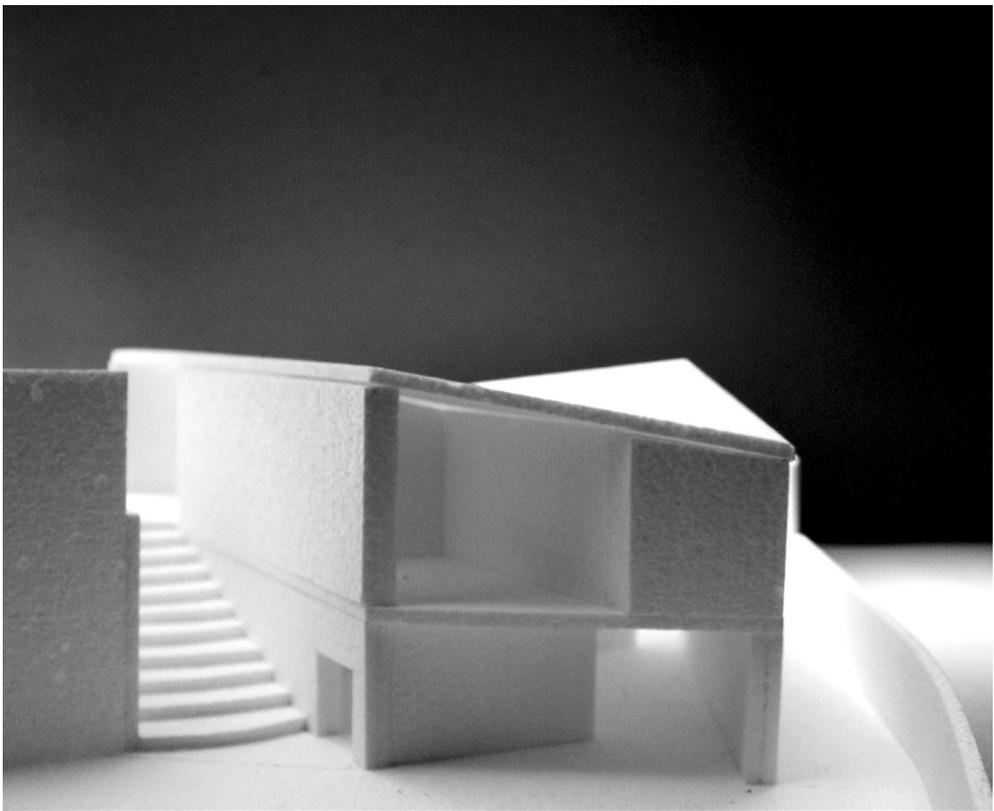


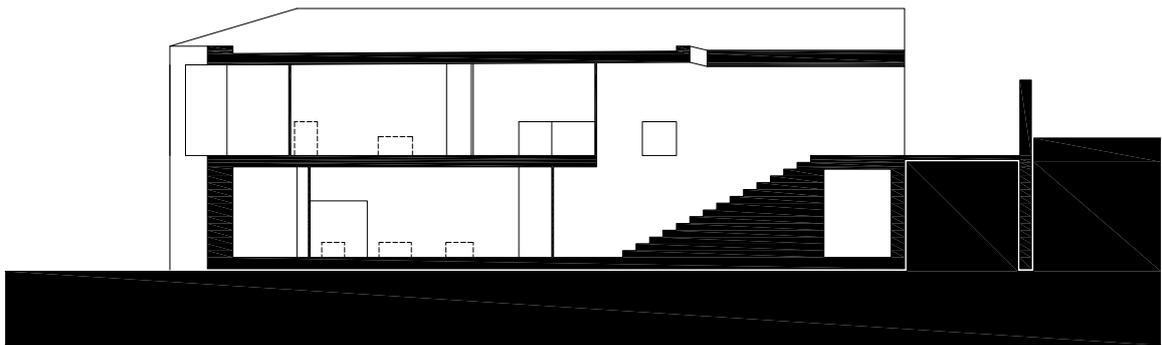
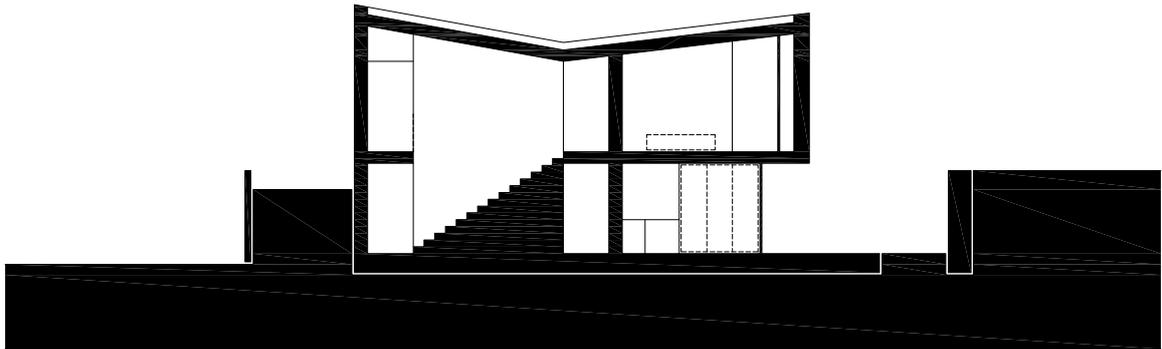
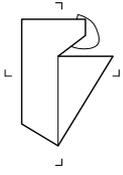
piso 1



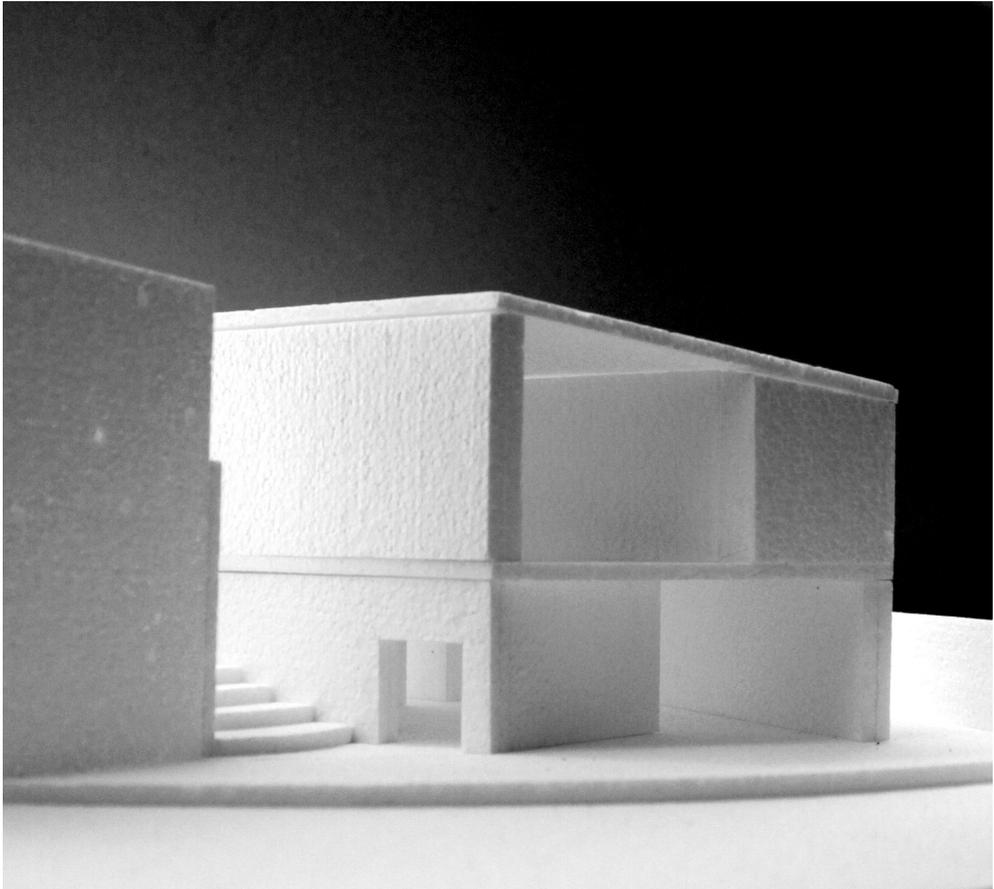


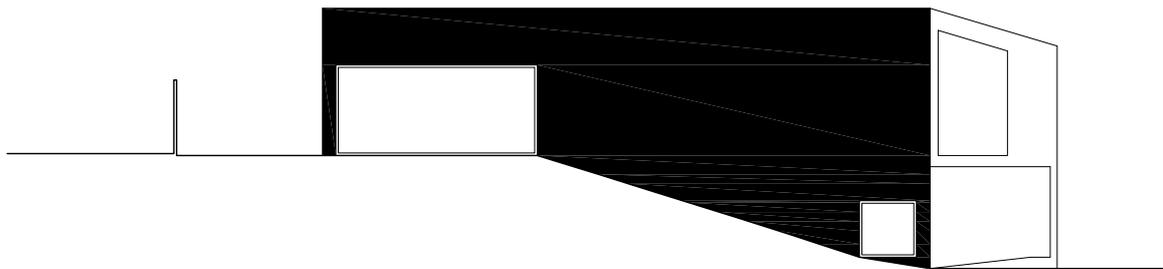
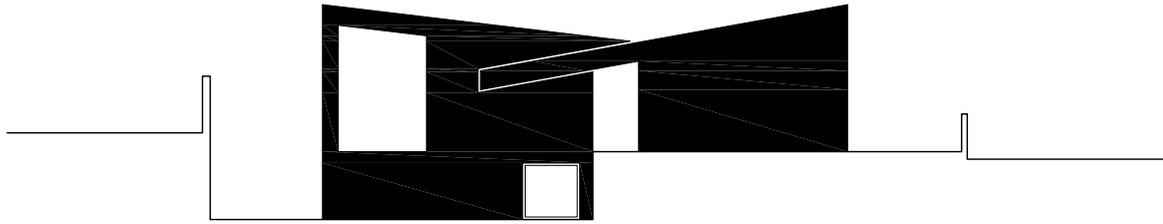
piso 0



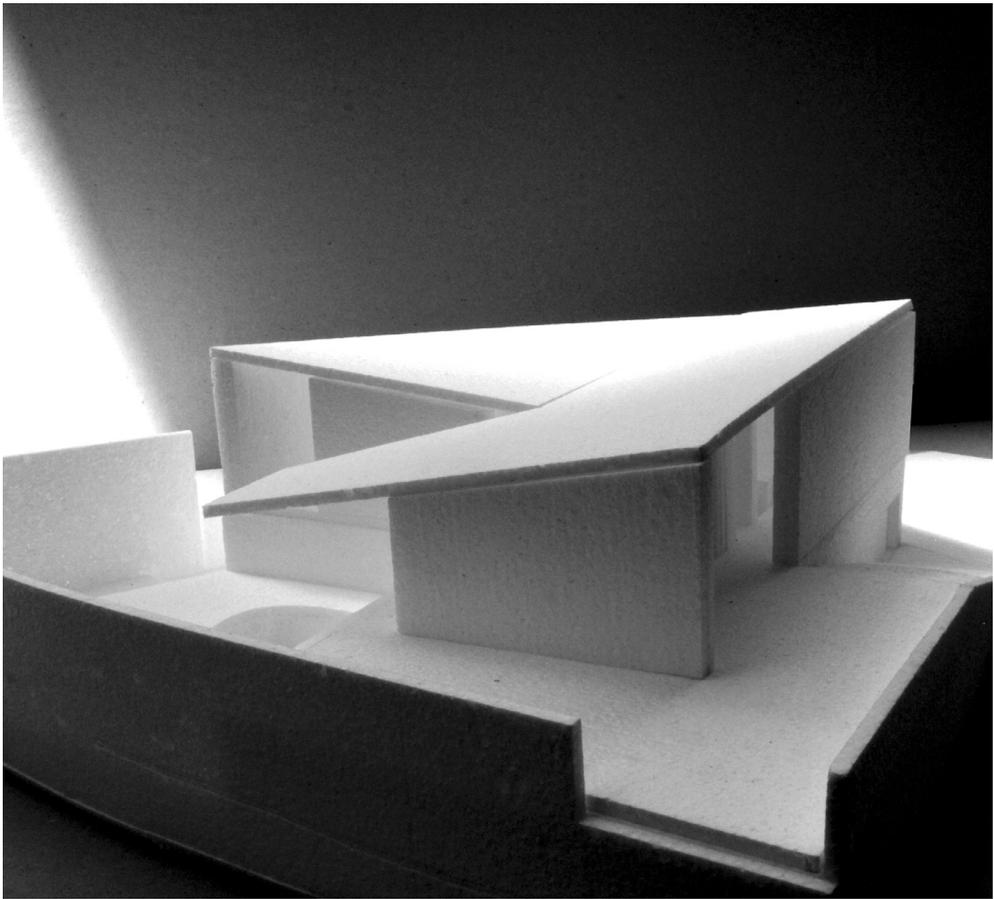


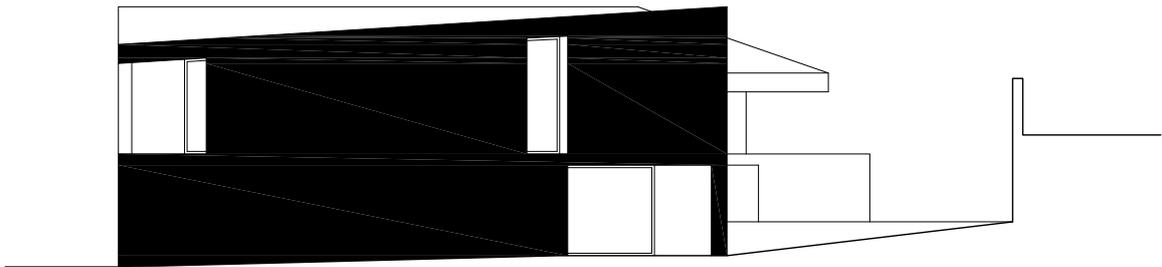
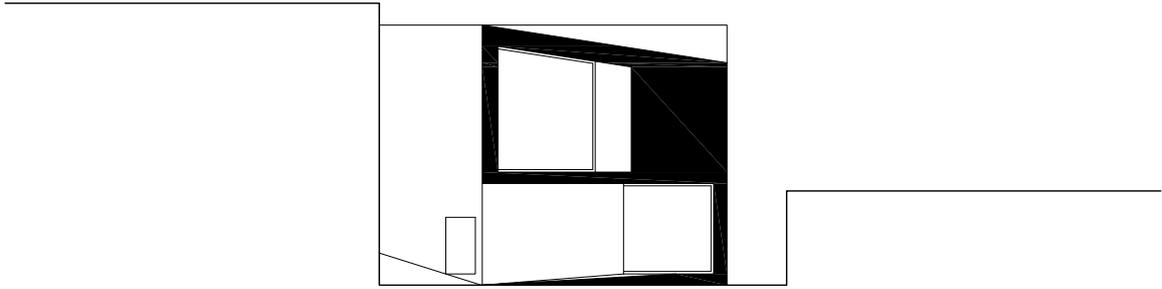
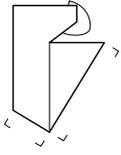
cortes





alçados





alçados

Conclusão

Chegados ao nosso destino – *Casa em Brasfemes* é o resultado da aprendizagem e reflexão, transformada em linhas que falam a linguagem construída ao longo desta viagem.

O entendimento do território, da forma e do espaço-tempo, surgem como fundamentais ao processo de trabalho deste projecto: pontos essenciais que a história da arquitectura e da arte ilustram. O modo como pensamos e interagimos com o território, as opções tomadas aquando do desenho da forma, e a criação dos limites internos da arquitectura que possibilitam a criação do espaço-tempo, em suma, a vida, revelam-se fundamentais. São estas que permitem traçar o caminho das opções tomadas que, de modo consciente e crítico, permitem construir um ‘todo’ coerente.

A aprendizagem e compreensão da importância da análise do território, apreendida pelo discurso e aproximação às obras dos arquitectos Aires Mateus como plataforma onde procuramos pistas, ingredientes e matéria com o qual se constrói a arquitectura, foi fundamental e orientadora à nossa performance de investigadores no terreno. Tal resultou numa abordagem atenta, através de um olhar enquadrado no essencial. Olhar esse que foi, por sua vez, educado e limado pelo pintor Fernando Calhau, na procura de janelas na paisagem, de texturas, de composições que, trabalhados com precisão pela arquitectura, mais não são que quadros verdes, um apontamento à existência de paisagem.

A visão clara e atenta ao território surgem como essenciais e construtoras do desenho formal. O encontro do ingrediente *poço* aliado à presença das hortas comunitárias - uma parcela verde - surgem como pontos importantes à construção da linha que desenha a ideia da forma. Esta linha é traçada segundo os contornos da aprendizagem resultante da análise combinada das obras dos arquitectos Aires Mateus e do pintor Fernando Calhau. Pela importância de encontrar o gesto que desenha a forma que comunique a ideia e os objectivos do projecto através do mínimo e essencial.

O modo como extraímos do desenho do lote, ou o limite da forma da arquitectura, mais não é que desenhar o ‘quadrado’, o limite que desenha o mínimo possível no nosso terreno.

A leitura e aproximação à obra dos arquitectos Aires Mateus e do pintor Fernando Calhau surgem também na construção do espaço-tempo do nosso projecto como essenciais. Através dos arquitectos encontramos a acção simples de escavar a matéria como um delimitar dos espaços programáticos e funcionais da casa, e o exaltar do trabalho de luz como matéria de projecto. Este legado é trabalhado nesta proposta prática através do recuar dos vãos, criando espaços exteriores mas interiores aos limites da forma, como que um convite tímido à luz. A consequente criação de planos cegos de fachada que entram e constroem o interior, são trabalhados pela luz, como um redesenhar das obras de Calhau, quando o pintor insistia em cobrir de preto as telas brancas.

Bibliografia

Livros:

- AIRES MATEUS, Manuel; “Yes MAM” in *Indexnewspaper* nº2, Porto: 2012.
- ALVES COSTA, Alexandre, “Pela paisagem pobre, irrenovada” in *Só nós e Santa Tecla*. Porto: Dafne, 2008.
- BAEZA, Campo; *Pensar com as mãos*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011.
- BELO RODEIA, João; “Sobre un recorrido” in 2G nº28, *Aires Mateus*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- BENJAMIN, Walter; *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1992.
- CALABRESE, Omar; *Como se lê uma obra de arte*; Lisboa: Edições 70, 1993.
- CALHAU, Fernando / SARDO, Delfim; “Sem Rede. Uma conversa com Fernando Calhau, em quatro noites de Fevereiro de 2001” in *Work in Progress*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- CALHAU, Fernando; in *Convocação: Leituras*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- CALHAU, Fernando; *Convocação I e II*. Lisboa: Camjap, 2006.
- CASTRO CALDAS, Manuel; “O quadro e a moldura [notas sobre Fernando Calhau]” in *Convocação: Leituras*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- CHAFES, Rui; “Ser é estar num ponto” in *Convocação: Leituras*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- CORBUSIER; *Por uma Arquitectura*, tradução de *Vers un Architecture*, Fundação Le Corbusier; São Paulo. Colecção Estudos, 1958
- FARIA, Nuno; “Teoria das Excepções [da escuta]” in *Convocação: Leituras*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- FLUSSER, Vilém; *Ensaio sobre a Fotografia, Para uma Filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1998.
- GIL, José; *A arte como Linguagem*. Lisboa: Relógio d’Água, 2010.
- GIL, José; “Sem Título”, *Escritos sobre Arte e Artistas*. Lisboa: Relógio d’Água, 2005.
- GOLDBERG, Rose Lee; *A arte da performance – Do futurismo ao presente*; Lisboa: Edição Orfeu Negro, 2007
- GRAHAM, Dan; *El arte com relación a la arquitectura*; Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- GROSENICH, Uta; *Mulheres Artistas*, Nos Séculos XX e XXI. Koln: Taschen, 2005.
- MOLDER, Jorge; in *Convocação: Leituras*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2007.
- KANDINSKY, Wassily; *Ponto, Linha, Plano*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- KANDINSKY, Wassily; *Do Espírito da arte*. Alfragide: Dom Quixote, 2010.
- MAIA, Tomás; “O gesto da arte [O segredo do artista, 2]” in *Convocação: Leituras*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- MICHAUD, Philippe-Alain “Quase Monocromo” in *Convocação: Leituras*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- MOLDER, Jorge; in *Convocação: Leituras*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- MONTANER, Josep Maria; *A Modernidade Superada, Arquitectura, Arte e Pensamento do Século XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.
- NAUMAN, Bruce; *Raw Materials*. Londres: Ed. Tate Modern, 2005.
- NOGUEIRA, Isabel; *Teoria da Arte no Século XX, Modernismo Vanguarda Neovanguarda Pós-Modernismo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.
- POUSADA, Pedro; *Dissertação de Doutoramento; Presença do objecto de arte Para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea*. Coimbra: Departamento de Arquitectura, Faculdade de Ciências e Tecnologia, 2009.
- RAGON, Michel; *Histoire de L’architecture et de l’urbanisme modernes*. Paris: Essais, 1991.

REYNOLDS, Donald Martin; *El siglo XIX, Introducción a la Historia del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1990.

ROHE, Mies Van Der; Escritos, *Diálogos e Discursos, Coleção da Arquitectura nº1*. Múrcia: Edição de Colégio Oficial de Aprejadores y Arquitectos Técnicos, Libreria Yerba, 1993.

SARDO, Delfim; in *Convocação I e II* (Modo Menor e Modo Maior). Obras no Acervo do CAMJAP. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

SARDO, Delfim; “A pequena noite, 5 propostas para olhar a obra de Fernando Calhau” in *Convocação: Leituras*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

SARDO, Delfim; “Limial” in Catálogo da exposição *Aires Mateus: Arquitectura*, Centro Cultural de Belém. Lisboa: Almedina/Fundação CCB, 2005.

SCHNECKENBURGER, Manfred; *Arte do Século XX*, Escultura. Koln: Taschen, 2001.

SCHULZ-DORNBURG, Júlia; *Arte e Arquitectura: nuevas afinidades*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

SCRUTON, Roger *Estética da arquitectura*. Lisboa: Edições 70, 1983.

SEIXAS LOPES, Diogo “Abstraktkabinett” in Catálogo da exposição *Aires Mateus: Arquitectura*, Centro Cultural de Belém. Lisboa: Almedina/Fundação CCB, 2005.

SOARES, Bernardo; *Livro do desassossego, Reflexões sobre Arte*. Coimbra: Alma Azul, 2007.

SOUSA, Ernesto de; “Fernando Calhau e o vazio como angústia”, in *Colóquio Artes*, s.2, a.18, nº27, Lisboa, Abril 1976.

TAINHA, Manuel; “A propósito de uma porta” in *Manuel Tainha, textos de arquitectura*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2006.

TÁVORA, Fernando; *Da Organização do Espaço*. Porto: FAUP publicações, 2006.

TUÑÓN, Emílio; “Sem coelhos na cartola” in Catálogo da exposição *Aires Mateus: Arquitectura*, Centro Cultural de Belém. Lisboa: Almedina/Fundação CCB, 2005.

VALÉRY, Paul; *Eupalino ou o Arquitecto, seguido de A Alma e a Dança e Diálogo da Árvore*. Lisboa: FENDA, 2009.

VAZ MILHEIRO, Ana; “A invenção do Lugar” in NU nº02, *Lugares*. Coimbra: NUDA/AAC, Maio 2002.

DA SILVA, Vítor ; “ET SIC IN INFINITUM, O desenho de Fernando Calhau” in *Convocação: Leituras*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

ZUMTHOR, Peter; *Pensar la Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004

Revistas:

2G nº28, *Aires Mateus*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
NU nº02, *Lugares*. Coimbra: NUDA/AAC, Maio 2002
NU nº02, *Sexo*. Coimbra: NUDA/AAC, Março 2003

Catálogos:

Catálogo da exposição *Aires Mateus: Arquitectura*, Centro Cultural de Belém. Lisboa: Almedina/Fundação CCB, 2005.

Jornais:

Indexnewspaper nº2, Porto: 2012

Tábua das ilustrações*

Fig.1 *Villa Savoye*, Le Corbusier 1928

http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fiart/Corbu/savoye1.jpg

Fig.2 *Quadrado negro sobre fundo branco*, Kazimir Maliévitch 1915

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Malevich.black-square.jpg>

Fig.3 *Casa Schroder*, Gerrit Rietveld, 1920

<http://arqhistoriando.blogspot.pt/2010/10/casa-rietveld-schroder.html>

Fig.4 *Guitarra*, Pablo Picasso, 1912

<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/picassoguitars/picassos-studio/01.php>

Fig.5 *Casa Farnsworth*, Mies Van Der Rohe, 1951

<http://mvanderrohe.blogspot.pt/2009/05/imagens-da-casa-farnsworth.html>

Fig.6 *Composição com vermelho, amarelo e azul*, Piet Mondrian, 1921

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/mondrian/ryb.jpg>

Fig.7 *Casa da cascata*, Frank Lloyd Wright, 1936

<http://museuguggenheim2010.blogspot.pt/2010/05/casa-da-cascata-falling-water.html>

Fig.8 *Uma Linha Feita a Caminhar*, Richard Long, 1967

<http://arttattler.com/archiverichardlong.html>

Fig.9 *Casa Schminke*, Hans Scharoun, 1933

<http://www.wereprivate.net/blog/wp-content/uploads/Picture-12.png>

Fig.10 *Peine del viento*, Eduardo Chillida, 1977

http://hibai83.files.wordpress.com/2008/09/img_6301.jpg

Fig.11 *Casa experimental*, Alvar Aalto, 1953

<http://www.alvaraalto.fi/experimentalhouse.htm>

Fig.12 *Túneis de Sol*, Nancy Holt, 1970-1980

<http://www.ananasamiami.com/2011/07/sun-tunnel-by-nancy-holt.html>

Fig.13 *House of Cards*, Richard Serra, 1969

http://www.exporevue.com/magazine/fr/index_branclusi_serra.html

Fig.14 *The Poet's House*, Eduardo Chillida, 1980

<http://www.arcspace.com/exhibitions/archisculpture/ac.html>

Fig.15 *House*, Louise Bourgeois, 1994

<http://www.hauserwirth.com/artists/1/louise-bourgeois/images-clips/75/>

Fig.16 *House*, Rachel Whiteread, 1993

<http://loperanyc.com/ephemera/rachel-whiteread/>

Fig.17 *Untitled*, Donald Judd, 1965

http://talkingtothelisteningtree.wordpress.com/2011/11/01/minimal_art/

Fig.18 *Men in her life*, Andy Warhol, 1962

<http://artobserved.com/artimages/2010/11/Andy-Warhol-Men-in-Her-Life-1962-e1289170875680.jpg>

Fig.19 *Casa em Alenquer*, Aires Mateus

Catálogo da exposição *Aires Mateus: Arquitectura*, Centro Cultural de Belém. Lisboa: Almedina/Fundação CCB, 2005

Fig.20 *Casa em Alvalade*, Alentejo, Aires Mateus

Catálogo da exposição *Aires Mateus: Arquitectura*, Centro Cultural de Belém. Lisboa: Almedina/Fundação CCB, 2005

Fig.21 *Casa em Alcácer do Sal*, Aires Mateus

Catálogo da exposição *Aires Mateus: Arquitectura*, Centro Cultural de Belém. Lisboa: Almedina/Fundação CCB, 2005.

Fig.22 *Quadros verdes*, Fernando Calhau, 1974

<http://cam.gulbenkian.pt>

Fig.23 *De um ponto ao infinito*, Fernando Calhau, 1976

<http://cam.gulbenkian.pt>

Fig.24 *Casa em Alvalade*, Alentejo, Aires Mateus

2G nº28, *Aires Mateus*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002

Fig.25 *Casa em Alcácer do Sal*, Aires Mateus

2G nº28, *Aires Mateus*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002

Fig.26 *Casa em Melides*, Serra de Grândola, Aires Mateus

2G nº28, *Aires Mateus*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002

Fig.27 *Materialização de um Quadrado imaginário*, Fernando Calhau, 1974

Work in Progress. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001

Fig.28 *Destruição (Fragmento)*, Fernando Calhau, 1975

<http://cam.gulbenkian.pt>

Fig.29 *Casa em Alcácer do Sal*, Aires Mateus

2G nº28, *Aires Mateus*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

Fig.30 *Time/space*, Fernando Calhau, 1976

Work in Progress. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001

Fig.31

S/título, Fernando Calhau, 1989

S/título, Fernando Calhau, 1992

<http://cam.gulbenkian.pt>

Fig.32 *Stage (fragmento)*, Fernando Calhau, 1977

<http://cam.gulbenkian.pt>

* Nota: Todas as ilustrações não referenciadas são da autora.

